Modulazione

Carolina Gaggia
1869

# METODO

## DI LETTURA MUSICALE

E

## CANTO ELEMENTARE

# METODO

DI

# LETTURA MUSICALE

E

## CANTO ELEMENTARE

APPLICATO

## ALL'INSEGNAMENTO SIMULTANEO

PER

LUIGI FELICE ROSSI

Le arti del bello sono svolgimenti e strumenti necessari di civile virtù.
Le arti che parlano all'orecchio, sono più spirituali e più possenti di tutte.

N. Tommaseo.

TORINO 1854

TIPOGRAFIA SPEIRANI E TORTONE

CON CARATTERI MUSICALI

MT
845
.R67
1854

# AVVERTENZE GENERALI

INTORNO AL MODO

# DI FAR L'INSEGNAMENTO

Colui che imprende ad insegnare con la scorta del presente Metodo, è necessario che anzi tutto prenda a studiarlo con ogni diligenza, sicchè ne colga lo spirito nel suo complesso e ne' suoi particolari. A ciò fare acconciamente, egli, presa un'idea dalle presenti Avvertenze, entrerà nel Metodo stesso, e lo esaminerà, non pagina per pagina, come sta scritto, ma riunendo insieme tutto ciò che si riferisce, prima all'intonazione e poi alla durata, e componendo insieme ancora tutto ciò che spetta ad ognuno dei rami in cui si suddivide lo studio e dell'intonazione e della durata. E per dirla con esattezza, studierà col seguente ordine:

## INTONAZIONE.

*Scrittura ed esercizi*

Pag. 55 — Cap. 1
11 — § 2
12 — » 3
61 — Cap. 2
25 — § 6
43 — » 14
3° e 4° alinea
75 — Cap. 3
83 — § 2
86 — » 3
216 — Cap. 2
95 — § 6
96 — » 7
105 — » 12
106 — » 15
117 — » 18
118 — » 19
122 — » 21
125 — » 22
131 — » 27
133 — » 28
142 — » 31
146 — » 34
147 — » 35
151 — » 38
155 — » 41
156 — » 42
159 — » 45
165 — » 48

Pag. 164 — § 49
171 — » 55
180 — » 55
181 — » 56
187 — » 59
188 — » 60
190 — » 61
193 — » 64
196 — » 65
197 — » 66
199 — » 68
200 — » 69
202 — » 71
Il resto della Sezione.
264 — » 7
285 — » 15
302 — » 16
315 — » 19
329 — » 22
333 — » 24
338 — » 26
240 — Cap. 5
356 — » 5
351 — » 2

*Teorica della tonalità*

31 — § 15
87 — » 4

Pag. 99 — § 6
111 — » 15
157 — » 44
160 — » 46
172 — » 54
175 — » 55
184 — » 58
197 — » 67
165 — » 50

*Teorica della modalità*

120 — § 21
123 — » 22
134 — » 29
142 — » 32
148 — » 36
152 — » 39
157 — » 45
182 — » 57
191 — » 62

*Accidenti*

90 — § 4
112 — » 15
132 — » 28
175 — » 55
192 — » 63

*Vocalizzo*

Pag. 237 — Cap. 4
308 — § 18

*Chiavi*

209 — Cap. 1
257 — § 6
265 — » 9

*Canti*

256 — § 4
275 — » 10
300 — » 15
309 — » 18
317 — » 20
331 — » 23
335 — » 25
341 — » 26
345 — » 27
345 — » 28
346 — » 29

*Teorica degl'intervalli*

36 — § 11
37 — » 12
40 — » 13

Pag. 98 — § 8
102 — » 10
108 — » 14
119 — » 20

Pag. 126 — § 23
128 — » 24
129 — » 25
137 — » 30

Pag. 123 — § 22
201 — » 70

*Misura degl'intervalli*
Pag. 149 — § 37

DURATA.

*Figure delle note e pause*
Pag. 12 — § 3
20 — » 4
26 — » 7
31 — » 9
82 — » 1
113 — » 16
115 — » 17
154 — » 40
299 — » 15
5° alinea
303 — » 17
315 — » 20

*Irregolarità nella durata delle note o pause*
Pag. 107 — § 13
299 — » 15
penultimo alin.

*Notine*
312 — § 19

*Studio pratico della durata delle note e pause*
24 — § 5
29 — » 8
54 — » 10

Pag. 93 — » 5
104 — » 11
114 — » 16
116 — » 17
130 — » 26
145 — » 33
155 — » 40
162 — » 47
252 — » 2
257 — » 5
264 — » 8
274 — » 11
307 — » 17

*Movimenti*
168 — § 52

*Tempi*
Pag. 275 — § 12
286 — » 14
318 — » 21

*Studio pratico de'tempi*
9 — § 1
81 — » 1
251 — » 1
più tutti i solfeggi delle due prime Sez., e i solfeggi e canti della terza.

MISCELLANEA.

*Gradazioni di forza*
Pag. 349 — Cap. 1

*Scrittura musicale sotto il dettato*
Pag. 351 — Cap. 2

Data questa prima scorsa, e presa un'idea del complesso del Metodo, si rifarà da capo alle Avvertenze, e ripasserà col già detto ordine tutto il libro: ma questa volta dovrà fermarsi a meditare sopra ogni paragrafo, sopra ogni capo, tanto che basti per coglierne a fondo il vero spirito, e ricordarsene. Se fia d'uopo, ripeterà anco una volta tutta questa operazione. Ma tutto ciò non basta. Ancorchè egli abbia ben penetrato il Metodo, e ne abbia mandato a memoria i precetti e i procedimenti, tuttavia andrebbe forse soggetto a frequenti aberrazioni nell'atto dell'insegnamento, qualora alla sua memoria intieramente si affidasse. Egli è mestieri (e questo vuol essere ritenuto per cosa essenziale) che, ogniqualvolta ha da fare scuola, ei si prepari, rivedendo tutto quel che può riferirsi particolarmente alla lezione che dovrà dare.

La materia dell'insegnamento in questo Metodo può dividersi in tre rami principali, cioè: spiegazioni della teoria, esercizi sul cartellone ed esercizi sul meloplasto. Comecchè ognuno a suo grado possa trattare l'uno di questi rami in principio o in mezzo o in fine dell'ora della scuola, non sarà tuttavia indifferente il fissare e mantenere anche in questo un cert'ordine. Il quale, determinato secondo l'esperienza che ne ho, mi risulta più conveniente ove il contenuto delle appendici sia riserbato in sul finir della

lezione, e le spiegazioni di teoria e gli esercizi sul cartellone con tutto il resto che è nel corpo del Metodo, si facciano dapprincipio alternandogli fra loro, secondo le occorrenze. Il tempo da impiegare in ciascuno de'tre detti rami è all'incirca cinquanta minuti per i primi due, e dieci per l'appendice. Ma questa regola può andar soggetta a molte eccezioni; le quali dipendono dal progresso che gli alunni fanno piuttosto in un ramo che in un altro. Siccome l'appendice nel suo processo dee prender norma dalla parte precipua del Metodo, e con questa camminar di conserva, egli è chiaro che bisogna fermarsi più o meno nell'una o nell'altra parte, secondochè gli alunni imparano più facilmente questa o quella. Per modo che occorrerà talvolta (massime nelle prime lezioni) che gli studi dell'appendice debbano durare anche oltre a mezz'ora. Il savio maestro non tarderà guari a discernere come debba regolarsi in tali congiunture.

Il testo che serve per l'insegnamento, viene espresso con due sorta di caratteri: cioè grandi e piccoli. I grandi presentano a un dipresso le parole medesime di cui il maestro dee valersi per fare l'insegnamento. Dico a un dipresso, perchè non è già necessario che il maestro si esprima nei termini precisi di questo libro: basta che ne faccia intendere il significato, anche comentandolo, se occorre, per rendersi perfettamente inteso. — I caratteri piccoli chiusi tra parentesi, indicano le operazioni da farsi. — I numeri d'ordine degli esercizi in questo libro e sui cartelloni si corrispondono.

Accade per lo più che l'insegnamento si fa a modo di dialogo. Allora le interrogazioni sono scritte a caratteri grandi, e contrassegnate con la lettera *D.*: le risposte a caratteri piccoli e contrassegnate con la lettera *R.* Intorno a ciò avvertiamo, quanto alle interrogazioni, ch' e' non si debbono mai fare a più allievi ad un tempo, ma sempre ad uno solo per volta, e non si dee permettere che altri risponda se non l'interrogato. Quanto alle risposte, non è supponibile che gli alunni le diano sempre esattamente quali sono scritte, nè che tutti gli alunni siano capaci di darle come si conviene, comunque si esprimano: sendochè in primo luogo, una medesima idea può esprimersi bene spesso in varie maniere, e, fuori del caso di una semplice affermativa o negativa o di simile laconica risposta, è quasi impossibile che l'interrogato colga appunto i termini scritti nel libro; in secondo luogo molti allievi, massime fanciulli, non hanno la capacità di dare una risposta conveniente, o per timidità o per ottusità d'intelletto o perchè sono distratti e dissipati, e non seguono il filo dell'insegnamento. Ad

ogni modo io ho scritte le risposte per segnare una norma al maestro, e se l'interrogato non ha veruno de' difetti anzi accennati, dee saperle dare adeguatamente. Il maestro per altro dal canto suo dee ingegnarsi a trovar modo di ottenerle; e a tal uopo, visto che l'allievo interrogato esita a rispondere o risponde male, ei dee dirigere la stessa interrogazione ad un altro fra i più attenti e perspicaci, ed anche ad un terzo, ad un quarto, se occorre. Converrà anzi talvolta sminuzzare le interrogazioni o comentarle, per mettere gli alunni in sulla via di rispondere a proposito. Mi spiego con un esempio. Nel paragrafo 7 della prima Sezione sta scritto: *D. La bianca puntata quanti movimenti vale? R. Sei. — D. Perchè? R. Perchè la bianca vale quattro movimenti, e il punto come metà della bianca, ne vale altri due; e tutt'insieme fa sei.* Quivi l'allievo, perciocchè ha sotto gli occhi l'esempio della bianca e nera legate, facilmente potrà rispondere che la bianca puntata vale sei movimenti: ma non avrà egual facilità nel tessere un discorso (il quale comecchè breve, è forse troppo lungo per lui) per dichiararne la ragione. Per la qual cosa il maestro (supponendo sempre che non ottenga una risposta soddisfacente) bisognerà che proceda con altra maniera d'interrogare, dedotta dalla risposta medesima che si vuol ottenere, dicendo verbigrazia: *D. Il punto dopo una bianca quanto vale? R. La metà della bianca. D. Quanti movimenti vale la bianca? R. Quattro. — D. E il punto che vale la metà della bianca, quanti movimenti vale? R. Due. — Se la bianca vale quattro movimenti e il punto due, quanti ne valgono tutti insieme la bianca e il punto? R. Sei.* È impossibile che l'alunno (se già non è una vera talpa) sia incapace di dare queste risposte, le quali, come ognun vede, non sono altro che l'analisi di quella che si voleva ottenere, e di cui perciò tengono luogo di ragione. Un altro esempio mostrerà come talvolta conviene comentare l'interrogazione. Nel paragrafo 4 della prima Sezione il maestro dice: *D. Ebbene, parvi che oltre all'elevazione ed all'abbassamento della voce altro siavi ad osservare in quest'aria?* Può essere benissimo che non vi sia alunno dotato di tanta penetrazione da saper iscorgere che nell'aria le note hanno durato qual più, qual meno. In tal caso conviene che il maestro gliene fornisca il mezzo, dicendo verbigrazia: *Io ricanterò l'aria, e voi state attento;* e cantata l'aria, soggiunga: *D. Non vi pare ch'io mi sia fermato più sopra una voce che sull'altra?* L'allievo, avendo fatta la dovuta attenzione, risponderà certamente che alcune voci sono state più lunghe, altre più brevi; ed è ciò che importava rispondesse. Per dirla in due parole, il maestro dee ben guardarsi dal mettersi nella ne-

cessità di dover dare egli medesimo la risposta invece dello scolare. Del resto, come riesce utile il procedere per interrogazioni affine di sviluppare il raziocinio degli alunni ed eccitare in essi l'attenzione, così conviene astenersene ove le proposizioni siano talmente per se medesime chiare, che basta enunciarle per essere intese, laddove importerebbero un'inutile perdita di tempo col metodo interrogativo.

Non meno importante nell'insegnamento è il cercar d'interessare quanto più è possibile i varii sensi degli alunni, e specialmente quello della vista.

*Segnius irritant animos demissa per aurem,*
*Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus*

disse il poeta venusino. La qual sentenza torna molto in acconcio al caso nostro; perciocchè i fanciulli non solo, ma il volgo in generale hanno la mente inetta alle astrazioni, e tal cosa ch'ei forse non giungeranno mai ad intendere, finchè ti limiti a dimostrarla con ragionamenti, di subito la colgono se la sottoponi ai loro occhi con un esempio materiale. Chi ben osserva tutto il decorso del Metodo, vedrà ch'io mi sono ingegnato di seguire i dettami di questa massima: cionullameno ci sarebbe assai lontano dal conseguire lo scopo, se, valendosi del mio libro per insegnare, non attendesse a supplire a certe mancanze, o per meglio dire, a certe reticenze, le quali io ho fatte a bella posta, perchè da una parte le credo abbastanza supplite dal solo avvertimento che sono per dare, e dall' altra mi è paruto che il governarmi altrimenti m'avrebbe condotto ad inserire troppo frequenti annotazioni nel testo, ed a recare con ciò piuttosto oscurità che chiarezza. In molti luoghi del Metodo, in cui per chiarire la teoria mi valgo di esempi sulla lavagna o sul meloplasto, io indico con caratteri piccoli, chiusi tra parentesi, le operazioni da farsi con la bacchetta: come a cagion d' esempio nella pag. 18, là dove insegno che i nomi delle note non sono altri che sette, pongo fra parentesi quest'avvertenza: *nominando queste note, si tocchino con la bacchetta sulla lavagna.* Ora le avvertenze di questo genere si troveranno scritte bensì dovunque ho supposto che al maestro non debba cader in mente di farle: ma se appena appena il testo per sè medesimo può suggerirle, io le ho tralasciate, oppure ne ho scritto solo quel tanto che il testo non può suggerire. Così nella pag. 22 sta scritto: *D. Qual differenza trovate voi dalla forma che ha questo* do (do *ultimo*) *a quella del* si? Ivi intendo che il maestro, nel pronunziare i nomi delle note *do* e *si*, debba accennarle toccandole colla punta della bacchetta nell'esempio scritto

sulla lavagna, sebbene io non l'abbia espressamente avvertito. Siccome poi nell'esempio scritto i *do* sono due, e l'ultimo è quello che ha da toccarsi, perciò ho scritto (do *ultimo*), facendo noto così il mio intendimento. Queste indicazioni fatte col mezzo della bacchetta debbono praticarsi, non solo quando l'opportunità ne è mostrata dal testo, ma sì ancora in tutti gli altri casi in cui possono in qualche modo gettare una luce, e facilitare l'intelligenza di ciò che si spiega.

Una delle mire ch'io ho avuto nel comporre questo Metodo, si è di fare (per quanto è possibile) che gli alunni imparino tutto nella scuola, senza che abbian bisogno di altrimenti studiare. Ma le parole sono sfuggevoli, specialmente appo i fanciulli, molti de' quali sogliono vagar con la mente, e per lo più di tutt'altro s'occupano che di raccogliere e ordinarsi nel capo ciò che s'insegna: onde opera perduta sarebbe se, come una volta si è spiegato un punto di teoria, si tirasse avanti senza mai più farne menzione. Non vo' già dire con ciò che tutti i punti di teoria debbano essere ribaditi, nè tampoco che, rifacendosi su quelli, abbiasi a sciorinare ogni cosa per esteso, come se di una prima spiegazione si trattasse. Basta riandare a sommi capi ciò che v'ha di più essenziale, per imbevere gli alunni delle cognizioni indispensabili ad intendere gli esercizi pratici che si hanno in istudio, o ad aprir la via alle cognizioni teoriche che vengon dietro. Così, per un verso, prima di cominciare un solfeggio converrà domandare in quale scala ei sia fondato, le modulazioni che vi si fanno, la specie di misura in cui è tessuto e simili, non che le ragioni delle risposte date dagli alunni; e per l'altro, dialogizzare tratto tratto sugl'intervalli per preparare gli alunni alla cognizione della struttura della scala, su questa struttura per facilitar loro l'apprendimento de' tuoni, e via discorrendo. I quali dialoghi si hanno a fare non solo nelle occorrenze or designate, ma ancora e massimamente ogniqualvolta gli alunni sbagliano mentre eseguiscono gli esercizi pratici, affine di far loro conoscere lo sbaglio, e rimetterli sulla buona via con questo mezzo, che nella massima parte de' casi è il più efficace.

Affine di ritrarre da questo libro tutto il profitto possibile, sarebbe necessario che gli alunni ne imparassero a tutta perfezione ogni singola parte. Ma se dall'un canto è vizioso il trasandare le cose, e passarvi sopra leggermente, dall'altro neppur conviene il fermarvisi di soverchio: tantochè, ove per condurre al desiderato perfezionamento un solfeggio, un canto od un altro esercizio qualunque, si dovesse spendere un tempo notabilmente più lungo di quel che suolsi in consimili esercizi, saria miglior consiglio il

lasciarlo imperfetto, e passare al seguente. Egli è ben inteso che quì io parlo, non degli esercizi fondamentali, di quelli cioè che formano la base dell'apprendimento sì dell'intonazione, come della misura (i quali in generale parlando sono quelli del meloplasto, riguardanti lo studio dell'intonazione, ed i misurati, scritti sur una sola linea): vo'soltanto accennare agli esercizi che non hanno altro scopo che l'applicazione di ciò che s' è imparato nei primitivi e principali, ovvero l'abituar l'occhio degli alunni alla pronta lettura. Del resto, accade soventi volte che dal voler ottenere la perfezione a forza di ribadire senza interruzione sulla medesima cosa, non segue buon effetto: perciocchè l'attenzione degli alunni si stanca, la buona volontà si rallenta, ed anche senza ciò v'ha di certe giornate, massime ai fanciulli, talmente sfavorevoli, che tornerebbe a vera perdita di tempo l'ostinarsi a volerne ritrarre alcun che di buono. Saggio partito è allora quello di desistere e passare ad altro, riserbandosi di ripigliare nella seguente lezione l'esercizio non perfezionato. Inoltre l'esperienza m'insegna che anco nell'intraprendere un nuovo esercizio, non è sempre ben fatto il tentare di perfezionarlo subito. Per lo più m'è accaduto che gli alunni, letto una sola volta, sia pure con cattiva riescita, un esercizio, la dimane con una o due letture sono pervenuti ad eseguirlo con una certa perfezione; il che raramente mi venne fatto di ottenere col ripeterlo più volte senza dilazione dopo la prima lettura. Ei pare che l'istinto musicale sia alcune volte più atto a cogliere all'improvviso le novità che se gli appresentano, e che le impressioni di questo genere domandino un certo spazio per poter essere, dirò così, ruminate dal senso, e tramandate nella loro purezza all'intelletto.

I fanciulli sono così organizzati, che a grande stento s'inducono a far passare la voce nel registro *di testa*. Fa loro eseguire una scala ascendente, essi procedono avanti, finchè hanno voci *di petto* e *di mezzo*; pervenuti a un certo grado di acutezza, forzan la voce e strillano: ma come sono esauriti i detti due registri, cessano dal cantare anzichè passare al registro di testa. È questo un inconveniente che può recar danno gravissimo, se non si ha cura d'ovviarlo: senza dire che ogni sforzo dell'organo vocale lo dispone a calare abitualmente, s'incorrerebbe nel pericolo nullameno che di sfiatar gli alunni e rovinar loro la voce. Per guarentirneli, due mezzi vi sarebbero; e l'uno, quello di limitar sempre gli esercizi in una breve estensione; l'altro, di far loro intendere la varietà dei registri, e indicare a proposito, quando dell'uno o dell'altro si debbono servire. Ma in prima io confesso candidamente

che non mi basta l'animo di comporre quanti esercizi si richieggono in un Metodo di questo genere, se non mi valgo dell'estensione di una duodecima ordinariamente, e talvolta anco maggiore; quindi il dare agli alunni la cognizione de'varii registri importerebbe troppo tempo, e molti di essi non perverrebbero forse ad acquistarla. Come dunque fare? V'ha un ripiego semplicissimo: fa che i tuoi alunni cantino sempre piano, e il cambiamento di registro si farà naturalmente, e potrai, senza tema di danneggiarli, farli salire per quante note acute sianvi negli esercizi. Solo quando saranno avvezzi, dirò anzi abituati a tale cambiamento, si può azzardare di farli cantar forte; ed è questa una ragione per cui ho rimosso sino alla terza Sezione gli esercizi appropriati per lo studio del *piano*, *forte*, *crescendo*, *diminuendo*, ecc. Uno de'mezzi più efficaci per ottenere che i fanciulli salgano alle voci acute, si è di far loro cantare con intonazione acuta (e piano ad un tempo) i canti per eco, che già sanno perfettamente. Quest'avvertenza come ognun vede, è del più gran rilievo, e non posso abbastanza raccomandarne l'adempimento.

Dalla precedente avvertenza ne conseguita direttamente un'altra. Ed è che, siccome, malgrado le precauzioni già dichiarate, difficilmente gli alunni che imparano il canto senza venir sorretti da uno strumento, scampano dall'abitudine del calare, perciò è utile che nella scuola siavi un pianoforte od un armonium od altro simile strumento, e che con esso il maestro accompagni i canti e i solfeggi che già gli alunni hanno imparato, e gli abitui con ciò a mantenersi in tuono.

Per ultimo, il maestro, salvo che, per mancanza di strumento, si trovi nella necessità di supplirlo, pel fine dianzi accennato, debbe aver cura di non cantar mai unitamente agli alunni. È questo un procedimento vizioso che gli porta ad imparare a orecchio, e gli abitua ad esser sempre incerti nell'intonazione e a non saper far nulla, se non hanno chi gli sorregga. Il maestro dà l'intonazione e niente più: spetta agli alunni il ripeterla, e partendo da quella, eseguire l'esercizio sia di solfeggio o di vocalizzo o di canto, senz'altra scorta che quella della battuta del maestro. Che se sbagliassero, bisogna ben guardarsi dal rimetterli, correggendo con la voce l'errore: a luogo opportuno indicheremo come il maestro debba regolarsi in tali occorrenze.

Non ostante il finquì detto, sappia il mio maestro che nè col presente, nè col miglior Metodo del mondo, egli non trarrà buon frutto, dove non mantenga nella scuola una rigorosa disciplina. Con questa tutto è possibile: senza questa, nulla.

# METODO

DI

# LETTURA MUSICALE E CANTO ELEMENTARE

## SEZIONE PRIMA

INTERVALLI DIATONICI. — SOLFEGGIO DIATONICO. — STUDIO TEORICO-PRATICO DELLE FIGURE DI NOTE, BIANCA, NERA E CROMA, E PAUSE RELATIVE.

### § 1.

ESERCIZIO SUL BATTER LA MISURA.

Mettete le braccia e le mani in questa posizione.

(Il maestro dee metterle come nella seguente fig. 1. Gli alunni eseguiscono.)

Ora mettetele in quest'altra maniera.

(Come nella fig. 2. Gli alunni eseguiscono.)

Fig. 1.

Fig. 2.

(Si badi che le dita della mano destra siano alquanto piegate, affinchè battendo, battan di punta e non facciano rumore.)

Rimanetevi fermi in questa posizione, e pronunziate più volte di seguito i numeri 1, 2, 3, 4, a distanze di tempo eguali. Ed affinchè intendiate bene come dovete pronunziarli, io li pronunzierò una volta, e subito dopo di me li pronunzierete voi più volte, imitandomi.

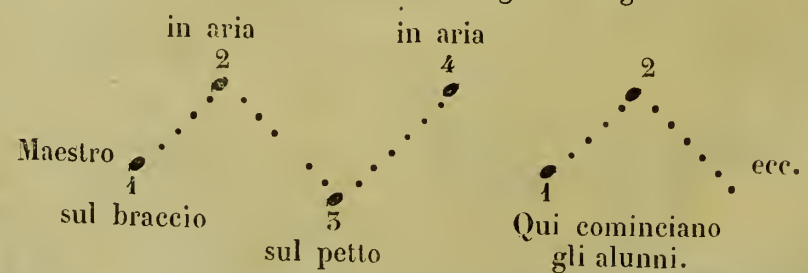
(Il maestro pronunzi i detti numeri una volta, e senza interruzione cominciano e proseguano di poi gli alunni. Se questi li pronunciano a distanze uguali, il maestro gli lascierà ripetere di seguito otto o dieci volte senza dare il segno del silenzio: altrimenti dia subito il segno, e ricominci egli a pronunziarli, ed a farli ripetere; e ciò tante volte, quante bastino per ottenere che si pronunzino a dovere.)

Ora dovete battere con la mano destra una volta sul braccio sinistro ed una volta sul petto, e ad un tempo pronunziare a distanze uguali i detti numeri, nella seguente maniera, cioè: dovete prima mettervi in preparazione, staccando dal braccio la mano destra, così:

(1° Il maestro stacchi la mano destra dal braccio sinistro, senza però muovere menomamente il braccio destro; 2° stia fermo in quella posizione; 3° procuri che tutti gli alunni si mettano, e rimangano in quella stessa posizione, finchè egli abbia nominato una volta i numeri, battendo.)

Quindi batterete sul braccio, pronunziando 1; staccherete un'altra volta la mano, pronunziando 2; batterete sul petto, dicendo 3; staccherete, dicendo 4; per poi ricominciare a battere e pronunciare i numeri più volte nella stessa maniera. Imitatemi: io ve ne darò l'esempio, e voi eseguite subito dopo di me, siccome avete fatto dianzi per pronunziare i numeri. State in preparazione, finchè non avrò io fatto i quattro movimenti.

(Il maestro faccia rimettere gli alunni in preparazione, se più nol sono e poi batta secondo l'indicazione della seguente figura:




Se gli alunni procedono bene, si faccia loro ripetere quest'esercizio più e più volte senza interruzione: altrimenti si dia il segno del silenzio e si ricominci, come si è detto dianzi per la pronunzia dei numeri.

È di somma importanza che i movimenti riescano perfettamente eguali; al qual uopo conviene osservare che la mano destra, nell'abbassarsi sul braccio o sul petto, faccia un movimento rapido e deciso, ed abbassata, per un momento si fermi; quindi con un altro movimento rapido e deciso come il primo, si stacchi dal braccio e dal petto, e staccatasi, alquanto si fermi in aria, come si è fermata sul braccio e sul petto. Questi movimenti così fatti sono del massimo rilievo, e converrà ancor nel seguito ribadire sulla loro osservanza. I numeri debbono esser pronunziati nel preciso istante, in cui la mano colpisce il braccio od il petto, od arriva in aria là dove si ferma. Si badi infine che il braccio destro non prenda parte al movimento della mano, e che questa non si stacchi molto nè dal braccio sinistro, nè dal petto.

*NB.* Quest'esercizio nella prima lezione occuperà il tempo necessario, affinchè riesca ben fatto: nelle lezioni successive si ripeterà sempre per uno o due minuti, sino al § 5).

---

## § 2.

### DE' CARATTERI MUSICALI.

(Si faccia cantar per eco l'aria *Quei che porgiam.*) (Vedi i Canti per eco nell'appendice della presente sezione.)

Noi parliamo ed esprimiamo in sulla carta le nostre parole coi caratteri dell' alfabeto. La musica è nel suo genere un linguaggio, e il canto e 'l suono si possono esprimere sulla carta così perfettamente, come si esprimono i nostri ragionamenti.

Voi avete or ora imparato a cantar un' aria a quel modo che i bambini imparano a pronunziar le prime parole, imitando mè, com' essi imitano l' inflessione della voce della loro mamma. Ma non di questa maniera intendo che voi impariate a cantare; io intendo che, dato fra le vostre mani un pezzo di musica scritta, voi con lo studio che farete in questa scuola, pervenghiate al grado di saperlo capire e leggere, non altrimenti che come ora sapete leggere e capire i vostri libri di scuola. Egli è d' uopo pertanto che cominciate dall' imparar a conoscere, dirò così, l'alfabeto musicale, per quindi accoppiarne le lettere e formarne parole, ed in fine ordinare queste parole e tessere il discorso musicale.

## § 3.

### CARATTERI MUSICALI RISGUARDANTI L' INTONAZIONE.

Cantate l' aria *Quei che porgiam.*

(Gli alunni cantano.)

*D.* Cantando quest'aria, trovate voi che la voce stia sempre ferma, oppur si muova, ora elevandosi, ora abbassandosi?

*R.* Parmi che, a cominciar dalla parola *Quei* sino a *cor*, la voce a grado a grado si elevi; e per lo contrario dalla parola *Deh!* sino al fine si abbassi.)

Se voi cantate un' altr' aria qualunque, sempre troverete che la voce or si eleva, or si abbassa.

(Se ne rechi un esempio, cantando un'altr'aria, che si può prendere fra i *Canti per eco.*)

In una parola ogni canto, o per meglio dire, ogni musica ha sempre per uno de' primi requisiti quest'innalzamento ed abbassamento della voce.

Se noi vediamo come nella scrittura musicale si esprime questa elevazione ed abbassamento della voce, cominceremo a conoscere una parte dell' alfabeto musicale.

*D.* Quante sono le lettere dell'alfabeto della lingua italiana?

*R.* Ventitrè.

Quelle dell' alfabeto musicale son più poche assai: giacchè non ve n' ha che una sola; la quale per altro, per una ragione che in altra lezione vi spiegherò, può avere due diverse forme; e sono queste: un *O* (si scriva sulla lavagna un grosso *O*) ed un grosso punto (si scriva •). Questo carattere, o se così volete dire, questi due caratteri si chiamano *note*, e servono ad esprimere sulla carta le voci che si emettono cantando, od i suoni che si ricavano dagli strumenti, eseguendo la musica.

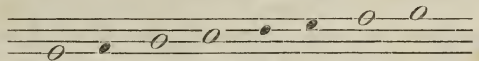
*D.* Ma, cantando l'aria *Quei che porgiam*, avete voi fatto soltanto una voce, oppur ne avete fatto diverse?

*R.* Ne abbiam fatte diverse.

Come adunque, voi potreste dirmi, con una sola nota (o

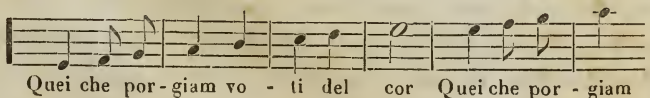
mettiam pur che sian due) si possono esprimere tutte le voci emesse nel cantar l'aria *Quei che porgiam?* Come?... Ecco: tiriamo una linea.

(A mano a mano che si fa la spiegazione, si tiri sulla lavagna una linea orizzontale, lunga quanto la lavagna è larga; su quella linea si ponga una nota, con sotto la parola *Quei;* al di sopra della linea un'altra nota, con sotto la parola *che;* poi si tiri superiormente una seconda linea, e su questa e al di sopra di essa si pongano successivamente due altre note, con sotto le sillabe *por-giam;* e così aggiungendo a mano a mano una terza ed una quarta linea, e le altre note e le altre sillabe, si venga a formare il seguente esempio:



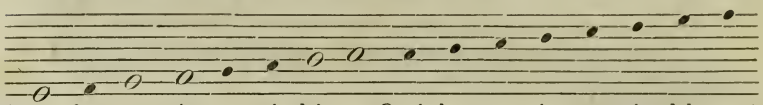

Su questa linea pognamo una nota, la quale ci esprimerà la voce che abbiamo fatto sulla parola *Quei.* (Vi avverto, che siccome la nota può avere due forme diverse, io scriverò una qualunque delle due forme, senza che perciò voi dobbiate dare maggior importanza all'una che all'altra). Vogliamo noi esprimere la voce fatta sulla parola *che?* Questa voce era più elevata, più alta della prima. Ebbene, scriviamo una nota al di sopra della linea. Vogliamo noi esprimere le due voci fatte sulla parola *porgiam*, le quali sono sempre più elevate delle due prime? Tiriamo un'altra linea, e sulla linea pognamo un'altra nota, e al di sopra un'altra ancora. E così tirando una terza linea, e ponendovi allo stesso modo le note, ed infine una quarta con le rispettive note, esprimeremo le voci emesse sulle parole *voti del cor.*

Voi vedete adunque che con una sola nota, o ripeterò ancora, se così volete, con due, abbiamo espresse otto voci diverse (si contino toccandole con la bacchetta). Ma supponiamo che l'aria, invece di fermarsi alla parola *cor,* continuasse a salir più in alto, che per esempio, arrivati a *cor,* noi volessimo ripigliar l'aria, cominciando da questo punto medesimo, così: (Si canti.)



Niente è più facile che esprimere sulla carta anche queste altre voci. Tiriamo altre linee, e pognamo allo stesso modo sempre due note, una sulla linea e l'altra al di sopra, ed esprimeremo con ciò tante altre voci quante ci sarà a grado.

( Si aggiungano altre linee e note, in modo che si venga a formare l'esempio che segue :



Quei che por - giam vo - ti del cor Quei che por - giam vo - ti del cor. )

Se voi pensate poi che come abbiam tirato linee al di sopra, così possiam tirarne al di sotto, comprenderete che molte altre voci più basse di quella che abbiamo fatto sulla parola *Quei*, è possibile di esprimere.

Ma qui sorge una difficoltà, ed è che, riconosciuto il posto che occupano le note, come faremo noi a sapere subito con qual voce dobbiamo intonarle? Dopo di che una seconda difficoltà ne rimane, ed è che, con una farraggine di tante linee, dee riescir impossibile od almeno assai malagevole il distinguere su qual linea, o al di sopra di quale siano collocate le note, quando non procedono gradatamente come in quest'esempio.

La prima difficoltà è subito tolta. Basta che noi diamo ad ogni nota un nome che sia costantemente sempre quello in tutti gli esercizi che faremo. Siccome unitamente al nome di ciascuna nota noi faremo che torni sempre la voce medesima datagli la prima volta, a forza di esercitarci, c'imprimeremo nella mente la voce propria del nome d'ogni nota, talmente che ci sarà quasi impossibile di pensare ad una nota senza ad un tempo sentirci nell'orecchio la voce ch'ella rappresenta ; e similmente non potremo pensare ad una voce, senza ad un tempo rappresentare all'occhio la nota che le corrisponde.

Prima però di dirvi quali nomi imporremo alle note, io vo' cantare, e voi dovete stare attenti per saper rispondere alla domanda che vi farò.

(Si canti l'aria *Quei che porgiam* in tuono grave il più che sia possibile (per esempio in *sol*), e mentre si canta, si tocchino con la bacchetta sulla lavagna le note rispondenti alle parole.)

*D.* Che cosa ho io cantato?

*R.* L'aria *Quei che porgiam.*

(Si torni a cantar l'aria *Quei che porgiam*, ma trasportata ad un' ottava sopra, cioè cominciando la parola *Quei* sull'intonazione che s'era data alla parola *cor*, come nell'ultimo esempio, e toccando con la bacchetta sulla lavagna le note rispondenti alle parole.)

*D.* Ed ora che cosa ho io cantato?

*R.* Un' altra volta l'aria *Quei che porgiam.*

*D.* Avete voi bene avvertito ch' io abbia cantato amendue le volte propriamente la stess' aria *Quei che porgiam?*

*R.* Signor sì.

Eppure la seconda volta, per cominciar l' aria, io non son tornato indietro a prendere la voce che già aveva fatta sulla parola *Quei* colla voce medesima, con la quale la prima volta aveva proferito la parola *cor*. State attenti: tornerò a cantare (si canti un' altra volta l' aria, cominciandola al grave, e proferita la parola *cor*, si dica:) Attenti a questa voce (quindi sulla medesima intonazione si dica subito la parola *Quei*).

Voi sentite che sulle parole *cor* e *Quei* io faccio la stessa voce.

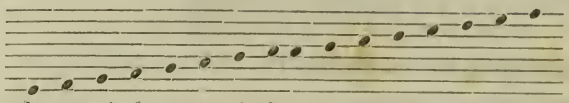
(Si torni a proferire *Quei* su quest' ultima intonazione, e si canti di seguito tutto il resto dell'aria).

Se dunque, sia ch' io canti l' aria al basso, sia che la canti all' alto, ella è sempre la stess' aria; e se cominciando l'aria acuta con la voce medesima con la quale ho finito l' aria bassa, pur l' aria non cambia; ciò vuol dire che i nomi che darò all' aria bassa possono servire egualmenle per l'aria acuta.

Ciò posto, noi daremo il nome di *do* alla nota che risponde alla parola *Quei*, tanto nell' aria bassa quanto nell' alta;

(Si cancellino le parole *Quei* scritte nell'esempio sulla lavagna ed in ambi i luoghi si sostituisca la sillaba *do*. A mano a mano poi che si fa la seguente spiegazione, si cancellino dall'una e dall'altra parte le pa-

role, e loro si sostituiscano gli altri nomi di note; per modo che infine riesca l' esempio che segue:



*do re mi fa sol la si do re mi fa sol la si* )

a quella che risponde alla parola *che*, daremo il nome di *re*; l' altra chiameremo *mi;* l'altra *fa*, poi *sol*, poi *la,* e infine l' ultima *si*.

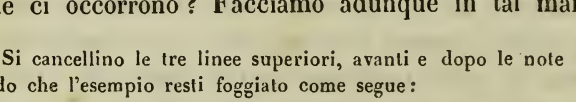
Dico l' ultima, perchè, come vedete, la voce della parola *cor* è la stessa che quella della parola *Quei*. Ora alla voce della parola *Quei* abbiamo dato il nome di *do:* dunque anche quella della parola *cor* dovrà avere il nome di *do*. Perciò i nomi delle note non sono altri che sette, cioè: *do, re, mi, fa, sol, la, si*; dopo i quali torna il *do*, il *re*, il *mi* ecc. --

( Nominando queste note si tocchino con la bacchetta sulla lavagna. )

Per togliere l' altra difficoltà che abbiam detto, cioè quella del grande numero di linee, c' è un ripiego semplicissimo.

Noi abbiamo bisogno di molte linee per esprimere molte voci diverse, e nello stesso tempo le molte linee ci confondono l' occhio. Ebbene, facciamo in modo che le molte linee, per così dire, ci siano e non ci siano. Mi spiego. Qual necessità abbiam noi che tutte le linee sieno intere? Non si potrebbe lasciarne intere soltanto quel numero che basta per segnare le note che abitualmente ci bisognano, e delle altre tirarne semplicemente una porzione bastevole a collocare le note che ci occorrono? Facciamo adunque in tal maniera.

( Si cancellino le tre linee superiori, avanti e dopo le note scritte, in modo che l'esempio resti foggiato come segue:



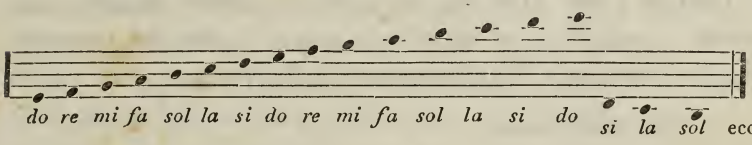
*do re mi fa sol la si do re mi fa sol la si do* )

Ecco; ora cinque linee ci lasciano facilmente scorgere la posizione delle note; e quelle poste al di sopra sono ezian-

dio ben determinate, perciocchè comunque le linee vi sieno accorciate, esse non pertanto sussistono come se fossero intiere.

Volendo esprimere voci più basse del primo *do*, noi procederemo in senso inverso a quello con cui abbiamo proceduto nell' esprimere le voci più alte; cioè cominceremo dal porre una nota sotto la linea, quindi tireremo una porzione di linea e vi apporremo una nota, quindi ne porremo un' altra sotto a questa porzione di linea, e così di seguito.

(Facendo questa spiegazione, si scrivano a mano a mano le note, talmente che l'esempio venga in fine a riescire così:




L' insieme di queste cinque linee chiamasi *rigo*. Le porzioni di linea chiamansi *tagli*. Il vuoto che c' è fra una linea e l'altra, o fra un taglio ed un altro, chiamasi *spazio*. Le linee e gli spazii del rigo si contano dal basso all' alto.

Ora che avete capito come si procede per scrivere le diverse voci che si possono fare cantando, eccovi un rigo musicale con un taglio sopra e sotto (s' indichi il meloplasto) abbastanza grande perchè tutti contemporaneamente possiate vederlo. Questo rigo lo chiameremo *meloplasto*; e su di esso noi faremo tutti gli esercizi risguardanti l' intonazione delle note, i quali ci apriranno una strada facile per giungere ad intonare quelle che troveremo scritte sul cartellone. Gli esercizi che faremo sul meloplasto io non istarò già a scriverli con l' inchiostro o con qualche specie di gesso. V'ha un mezzo più spiccio: eccolo:

*D.* Sulla prima linea (si tocchi colla punta della bacchetta) qual nota abbiamo posta?

*R.* Il *do*.

Or bene; se io pongo la punta della bacchetta sulla prima linea, voi dovete pronunziare la sillaba *do* e darle l'intonazione conveniente; similmente se la punta della bacchetta va nel

primo spazio, ove abbiam detto essere il *re*, voi dovrete pronunziare questa sillaba, dandole l'intonazione conveniente; e quel che dico del *do* e del *re*, sia detto di tutte le altre note.

(V. gli esercizi sul meloplasto nell'appendice in fine di questa sezione).

---

## § 4.

### CARATTERI RISGUARDANTI LA DURATA DELLE NOTE.

Cantate l'aria *Quei che porgiam*; e mentre cantate, state attenti a vedere se in quest'aria non c'è altro ad osservare che l'elevazione e l'abbassamento della voce.

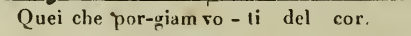
(Gli alunni cantano.)

D. Ebbene? Parvi che oltre all'elevazione ed all'abbassamento della voce altro siavi ad osservare in quest'aria?

*R.* V'è da osservare che alcune voci si sono fatte più lunghe, altre più corte.

(Il maestro canti egli medesimo a brani a brani l'aria, invitando gli alunni a sapergli dire dove s'è fermato più e dove meno. Il risultato debb'essere che le sillabe *che-por* sono più corte delle altre, e la sillaba *cor* lunghissima.)

Ma questo fermarsi più o meno sopra le note credete voi che sia arbitrario? Credete voi che, avendo detto che le sillabe *che-por* sono più corte delle altre, e la sillaba *cor* più lunga di tutte, si potrebbe, senza cambiare il senso dell'aria, cantare così:?

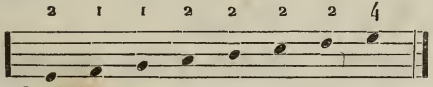



Mai no. La durata della nota, per rendere una data aria, è fissa. Voi potrete talvolta cantar tutta l'aria più presto o più adagio: ma come avete fissata la durata della prima nota, le altre anch'esse hanno un valore determinato, dal quale non

vi potrete discostare, quando vogliate conservare all'aria il suo senso. Per esempio, nell'aria *Quei che porgiam*, le voci che fate sulle sillabe *che-por*, che sono quelle che abbiam detto esser più brevi, debbono durare ognuna nè più nè meno la metà di quanto dura quella di una delle sillabe *Quei-giam-vo*, ecc., le quali abbiam detto esser più lunghe, e il doppio la sillaba *cor*, che abbiam detto esser lunghissima.

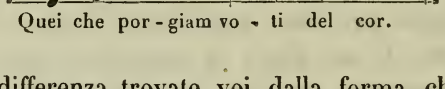
Ma come farete voi, con l'orecchio non ancora esercitato, a distinguere se eseguite una nota esattamente il doppio o la metà più lunga o più breve di un'altra. Per venire a questa cognizione v'ha un mezzo semplicissimo. Quei movimenti di mano, che v'ho insegnato fin dalla prima lezione, e che di poi vi ho fatto ripetere, vi serviranno appunto per misurare esattamente la durata delle note. Di maniera che, se, cantando, voi prolungherete una nota per quattro movimenti, egli è chiaro ch'essa durerà precisamente il doppio di un'altra, che prolunghiate per due movimenti; e così una nota prolungata per un solo movimento durerà la precisa metà di quella prolungata per due: perciocchè, essendo i movimenti eguali, quattro di essi fanno il doppio di due, ed uno la metà. Vediamone un esempio. Io ho detto che nell'aria *Quei che porgiam* le sillabe *che por* debbono durare esattamente la metà di una delle sillabe *Quei-giam-vo-ti del*, e la sillaba *cor* il doppio. Or bene, cantate l'aria facendo la battuta, e prolungate le sillabe *Quei-giam-vo-ti del* per due movimenti, ognuna delle sillabe *che-por* un movimento, e la sillaba *cor* per quattro movimenti, e sarete certi di dare alle note la loro giusta durata.

(Enumerando i movimenti che si debbono fare sulle sillabe, si scrivano i numeri al di sopra delle note, come segue:




(Gli alunni cantino, battendo la misura, e sostenendo ad ogni nota la voce per quanti movimenti sono indicati sopra ognuna di esse.)

Per indicare nella scrittura musicale la durata delle note, si potrebbe scrivervi al di sopra i numeri che ci dimostrano quanti movimenti ognuna di essa dee durare. Ma questo mezzo riesce incomodo, attesochè, essendo i numeri staccati dalle note, l'occhio dura qualche fatica a veder nota e numero tutto ad un tempo: è meglio il segno della durata sia unito alla nota medesima. Ecco dunque come faremo: quando una nota dee durare quattro movimenti, come quella della sillaba *cor*, la figureremo così: 𝅝 (si cancelli il *do* al di sopra di *cor*, e gli si sostituisca una bianca, come nell'esempio seguente); quando le note debbono durare due movimenti, le figureremo così: 𝅗𝅥 (si tiri una coda alle note delle sillabe *Quei-giam-vo-ti-del*, come nell'infrascritto esempio); quando poi le note debbono durare un sol movimento, le figureremo così: 𝅘𝅥𝅮 (si eseguisca sulle sillabe *che-por*).




D. Qual differenza trovate voi dalla forma che ha questo *do* (*do* ultimo), a quella del *si*?

*R.* Il *do* è bianco, il *si* è nero.

Ebbene noi chiameremo *bianca* la nota che dee durare quattro movimenti, come questo *do*; e *nera* quella che dee durarne due, come questo *si*, questo *la*, questo *sol*, questo *fa* e questo primo *do*. L'essere queste due prime nere (si accenni il primo *do* ed il *fa*) volte colla coda in su, e le altre tre in giù non significa niente. Le code delle note si volgono in su od in giù secondo che torna comodo per non farla uscir fuori del rigo: in modo che le note basse si volgono ordinariamente all'insù e le alte all'ingiù.

*D.* Come chiamasi adunque questo *do* che dura quattro movimenti?

*R.* Bianca.

*D.* E questo *si* che ne dura due?

*R.* Nera.

*D.* E questa che porta un uncino alla coda ( si accenni il *re* od il *mi* ), e che dura un solo movimento , come la chiameremo ?

*R.* ( Lo scolaro non prevenuto o darà una cattiva risposta, o più probabilmente non risponderà. )

La chiameremo *croma*. E perchè *croma* ? Il perchè non ve lo dico per ora : non farei che imbrogliarvi la testa. A voi basti il sapere ch' ella si chiama *croma*, e che dee durare un movimento. Quel che vi dirò, si è che le crome, essendovene insieme più d'una, invece di fare un uncino alla loro coda, come vedete nell'esempio, per lo più si uniscono le loro code insieme con una sbarra trasversale, in questa maniera:

( Si scriva sulla lavagna un esempio simile al seguente, e se n' indichi colla bacchetta la prima parte. )

Le crome così legate insieme fanno lo stesso come se fossero staccate , ed ognuna di esse portasse un uncino alla coda. ( S' indichi la seconda parte dell'esempio. )

Se ben vi ricordate , altra volta io ho detto essere indifferente che una nota fosse bianca o nera ; ed allora io aveva ragione. Allora io parlava dell'intonazione delle note, e questa dipende dalla loro posizione più alta o più bassa sul rigo, e non dalla loro forma. La forma delle note esprime la durata ch' esse debbono avere.

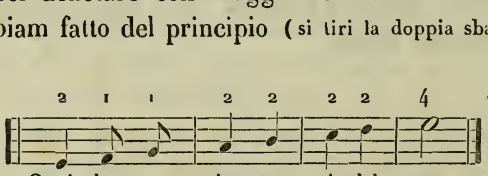
---

## § 5.

### LETTURA MISURATA DELLE NOTE BIANCA, NERA E CROMA.

Veduto il valore che debbono avere, ossia per quanti movimenti debbono durare le note bianca, nera e croma, è necessario il fare una serie di esercizi che ci rendano abili ad eseguirle in qualunque modo combinate a noi si presentino.

Nel far la battuta voi fate il primo movimento battendo sul braccio, il secondo staccando dal braccio la mano, il terzo battendo sul petto, ed il quarto staccando la mano dal petto, per poi ricominciare sempre il primo, il secondo, il terzo ed il quarto movimento della stessa maniera. I movimenti adunque, dal momento che battete sul braccio, sino a quando tornate a battere sul braccio, sono sempre quattro. Or bene: misuriamo sull'aria *Quei che porgiam* (È ben inteso che sulla lavagna ancora debb'essere scritta la detta aria, qual era nella lezione precedente; se no, si riscriva) il valore delle note, ed ogniqualvolta ne troviamo un numero che debba durare quattro movimenti, tiriamo una sbarra che attraversi il rigo dall'alto al basso. Ecco: vi spiegherò col fatto ciò che dico. Cominciamo a tirare una sbarra in principio, anzi tiriamone due, per denotare con maggior evidenza il cominciamento (si tiri la doppia sbarra che si vede in principio dell'infrascritto esempio). Poi diciamo così: il primo *do* è una nera e vale due movimenti, il *re* croma un altro movimento, che fa tre, ed il *mi* altra croma, un altro, che fa quattro. Dopo il *mi* tireremo adunque una sbarra (si tiri come nell'infrascritto esempio). Il *fa* nera vale due movimenti, ed il *sol* altri due che fa quattro. Tireremo adunque un' altra sbarra dopo il *sol* (si tiri). Il *la* due movimenti, e due il *si*, che fa quattro. Un' altra sbarra dopo il *si* (si tiri). Il *do* vale da sè solo quattro movimenti. Dunque dopo il *do* un'altra sbarra, anzi due, per denotare con maggior evidenza il fine dell'aria, siccome abbiam fatto del principio (si tiri la doppia sbarra in fine).

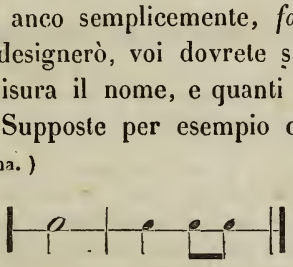



Questo dividere in misure eguali il valore delle note vi gioverà di molto a fare che l'occhio non si confonda nel leggere le note, e vi manterrà nella certezza di non errare, quando solo facciate attenzione a batter sempre sul braccio al principio di ogni misura, e sempre sul petto alla metà: perciò in tutti

gli esercizi non solo, ma in tutta la musica scritta noi sempre faremo queste divisioni in misure eguali.

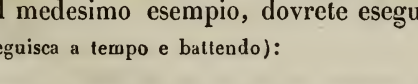
Siccome poi le figure ossia le forme delle note esprimono la durata delle note da sè sole, senza il bisogno del rigo di cinque linee, noi scriveremo sopra una sola linea tutti gli esercizi in cui avrem di mira unicamente lo studio pratico del valore delle figure delle note.

Premesse queste avvertenze, quando io vi dirò: *fate l'analisi speculativa*, od anco semplicemente, *fate l'analisi* di una o più misure che designerò, voi dovrete sapermi dire di ciascuna nota della misura il nome, e quanti e quali movimenti deve abbracciare. Supposte per esempio queste due misure: (si scrivano sulla lavagna.)



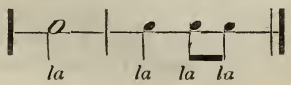
voi dovrete dire: bianca per il primo, secondo, terzo e quarto movimento; nera per il primo e secondo, croma per il terzo, e croma per il quarto movimento.

Quando io dirò: *fate l'analisi pratica*, voi dovrete battere e ad un tempo nominare coi numeri 1, 2, 3, 4 i movimenti che dee durare ciascuna nota. Così supposto questo medesimo esempio (s' indichi l' esempio scritto sulla lavagna), dovrete eseguirlo in questa maniera (si eseguisca a tempo e battendo, per farlo intendere agli alunni):



uno, due, tre, quattro, uno, due, uno, uno.

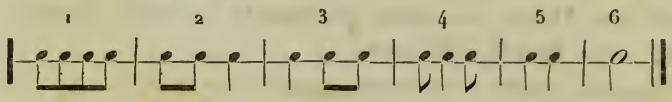
Quando infine vi dirò: *fate la lettura misurata*, voi dovrete battere e ad un tempo pronunziare la sillaba *la* ad ogni nota, sostenendola per quanti movimenti la nota dee durare. Supposto ancora il medesimo esempio, dovrete eseguirlo in questa maniera (si eseguisca a tempo e battendo):



Notate bene che sì nell'analisi pratica, come nella lettura misurata, la voce dee restar sempre nell'intonazione, con cui l'avete cominciata, cioè dovete sempre far la medesima voce.

All'opera dunque. (S'indichi sul cartellone il seguente esercizio.)

N. 1.




*D.* Fatemi l'analisi delle prime due misure.

*R.* Croma per il primo movimento, croma per il secondo, croma per il terzo e croma per il quarto; croma per il primo, croma per il secondo, e nera per il terzo e quarto movimento.

(Si faccia analizzare da un altro alunno la 3.ª e 4.ª misura, e da un altro la 5.ª e la 6.ª

Dopo l'analisi speculativa si ordini l'analisi pratica, e infine la lettura misurata. Riguardo a questi due esercizi di analisi pratica e di lettura misurata, è da notare che bisogna far eseguire ciascuna misura isolata, tante volte di seguito quante bastano affinchè gli alunni la eseguiscano a perfezione, dapprima lentamente e poi sempre più presto; quindi si facciano eseguire della stessa maniera le misure a due a due, come 1.ª e 2.ª, 2.ª e 3.ª, 3.ª e 4.ª, ecc.; infine si facciano eseguire ancora della stessa maniera tutte le sei misure. Se gli alunni stentano ad accelerare il movimento, il maestro gliene dia l'esempio, eseguendo egli medesimo da solo qualche misura. Quest'ultima avvertenza è da osservarsi non solo qui, ma in tutto il decorso del Metodo.

Per dirigere quest'esecuzione e mantener l'insieme, bisogna che il maestro dia un'intonazione (per esempio un *re* basso) e la faccia ripeter per eco da tutti gli alunni, affine di evitare la discordanza delle voci; e ciò fatto, basta una misura d'avvertimento, pronunziando ad alta voce i numeri 1, 2, 3, 4, dopo la quale gli alunni senza interruzione debbono attaccare l'esercizio. La misura d'avvertimento è necessaria non solo in principio, ma sempre, quando, o per aver finito un esercizio, o per averlo interrotto, si ricomincia. Sinora il maestro, per iniziare gli alunni alla battuta si sarà servito delle mani, facendo egli di conserva cogli alunni, ciò che si è prescritto nel § 1: d'or in avanti, per segnare la misura, ei dovrà servirsi della bacchetta; la quale ei muoverà in modo analogo a quello che abbiam detto delle mani; vale a dire farà il primo segno, movendo la bacchetta verso il basso della sua persona, il secondo in aria allontanandola dal corpo, il terzo verso il suo petto, ed il quarto in aria. Dico i *segni* e non i *colpi;* perchè in ogni caso il maestro non dee mai picchiare per far andare a tempo gli alunni: se la scuola è fatta a dovere, i segni debbono sempre bastare all'uopo.

*NB.* Dove per avventura l'analisi pratica non riesca bene, si ripeta l'analisi speculativa; e dove non riesca la lettura misurata, si ripeta l'analisi pratica, ed occorrendo, anche l'analisi speculativa. In una parola

l'analisi speculativa si fa per chiarire l'analisi pratica, e questa per chiarire la lettura misurata: di maniera che l'analisi speculativa si può sempre tralasciare, quando l'analisi pratica va bene, e questa quando va bene la lettura misurata. Quest'annotazione vuol esser tenuta in gran conto non solo qui, ma dovunque occorrono esercizi di lettura misurata: può far risparmiare molto tempo.)

---

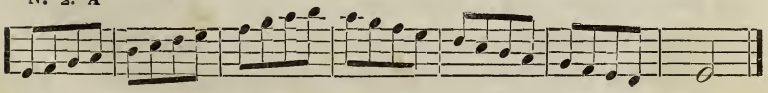
## § 6.

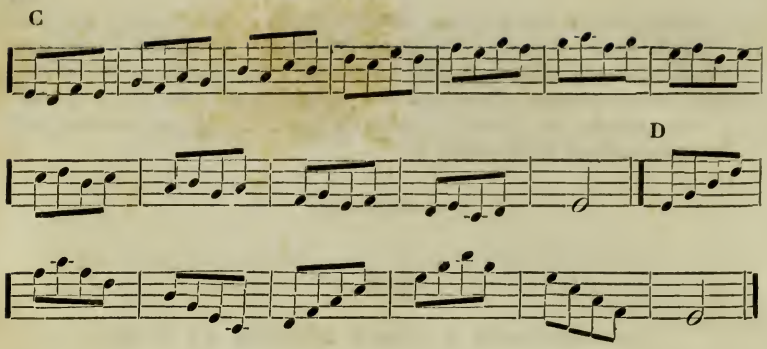
### PER APPRENDERE A LEGGER CORRENTE LE NOTE.

(In questo paragrafo noi poniamo due soli esercizi, all'oggetto di far apprendere la lettura corrente delle note: gli altri sono mandati ai paragrafi seguenti, perchè questi esercizi vogliono esser frammisti con quelli di lettura misurata.

Comunque gli esercizi di questo paragrafo ed i simiglianti che si trovano in appresso, non abbiano per iscopo la lettura misurata, tuttavia è necessario, studiandoli, eseguirli *a tempo* e facendo la battuta, non altrimenti che come di lettura misurata si trattasse; e vogliono essere studiati in maniera al tutto conforme a quella che abbiam detto degli esercizi di lettura misurata nel paragrafo precedente; vale a dire, bisogna studiare prima ogni misura isolata, poi unirne insieme a grado a grado due o più; e il tutto dapprima lentamente e poi sempre via via più presto.

In generale i principianti durano grande fatica nell'apprendere a nominar le note, e non essendo per anco avvezzi a far iscorrer l'occhio dall'uno all'altro de' caratteri musicali, facilmente si sviano, e più non sanno a qual punto si trovino. Laonde è necessario che il maestro faccia imparare, come a dire, *per eco* gli esercizi di questo paragrafo, cioè nomini egli stesso le note (toccandole intanto colla bacchetta sul cartellone), le quali saranno a mano a mano ripetute dagli alunni. Mentre poi questi leggono battendo più misure di seguito, conviene che il maestro tocchi tratto tratto il cartellone colla bacchetta, accennando il punto a cui si è pervenuti, affine di rimettere a luogo i fuorviati; e ciò dee praticarsi specialmente nel passare da un rigo all'altro, ed ogniqualvolta, ripetendo di seguito un passo alquanto lungo, si ritorna in capo al passo, finchè non si scorge che l'occhio degli alunni s'è abituato a seguire esattamente lo scritto.)

N. 2. A

B




## § 7.

### PROLUNGAZIONE DELLE NOTE.

Noi abbiamo finora tre figure di note che c' indicano una durata diversa : la croma c' indica la durata d' un movimento, la nera di due e la bianca di quattro. Non potrebb' egli occorrere in musica che noi avessimo bisogno di una figura di nota che c' indicasse il valore, per esempio, di tre movimenti, di cinque, di sei, ecc. ? Certo che sì , e quando sarete più avanzati nel Metodo, lo vedrete. Si potrebbe a tal uopo inventare tante figure di note che esprimessero questi diversi valori : ma, senza aumentare il numero delle figure, noi abbiamo un espediente ovvio per soddisfare a tal bisogno.

Supponiamo che in un' aria occorra una nota che duri tre movimenti. Per esprimere questa nota è presto fatto lo scrivere due note , di cui l' una vaglia due movimenti e l' altra uno , per esempio una nera ed una croma ( si scrivano sulla lavagna ), ed a queste note apporre un segno esprimente che le due note restino legate insieme , per modo che delle due se ne formi una sola avente il valore di tutte e due. Il detto segno sarebbe questo ( si scriva al di sopra delle due note una legatura, talmente che l' esempio resti foggiato come segue, senza i numeri però, i quali si scriveranno dopo ) ; e si chiama *legatura*.

Così voi avete;

*D.* Una nera, che vale?

*R.* Due movimenti (si scriva il num. 2).

*D.* Ed una croma che vale?

*R.* Un movimento (si scriva il num. 1).

Ma in forza della legatura noi consideriamo queste due note come se fossero unite insieme e ne formassero una sola.

*D.* Se dunque la prima nota val due movimenti, e l'altra uno, tutte e due insieme quanti movimenti varranno?

*R.* Tre (si scriva il uum. 3).

Ecco dunque trovata la maniera di esprimere una nota del valore di tre movimenti. In simil modo noi possiamo esprimere qualunque altro valore. Volete un valore di cinque movimenti? Una bianca ed una croma con la legatura (si scriva sulla lavagna:

). Ne volete uno di sei? Una bianca ed una nera con la legatura (si scriva

); e via discorrendo.

Se non che rispondetemi:

*D.* Qual è la nota che vale la metà della bianca?

*R.* La nera (si scriva ).

*D.* Qual è la nota che vale la metà della nera?

*R.* La croma (si scriva ).

Or bene: quando noi abbiamo una nota, la quale per esprimere ci sarebbe necessario scrivere con due note legate, di cui l'una vale la metà dell'altra, come nel nostro caso una bianca ed una nera legate (s'indichino con la bacchetta), una nera ed una croma legate (s'indichino), si può usare un'abbreviatura, la quale consiste nel mettere un punto dopo la nota di maggior valore. Così, in vece di scrivere una bianca ed una nera, come qui (si tocchi colla bacchetta il primo de' due ultimi esempi), si può scrivere una bianca (si scriva ) ed un punto

(si scriva • dopo la nota, in questo modo: 𝅗𝅥 • ); invece di scrivere una nera ed una croma, come qui (si tocchi l'ultimo esempio), si può scrivere una nera ed un punto (si scriva 𝅗𝅥 • ).

Allora:

*D.* Che cosa vale questo punto (quello della bianca)?

*R.* Vale la metà della bianca.

*D.* E questo (quello della nera)?

*R.* La metà della nera.

*D.* E la bianca puntata quanti movimenti vale?

*R.* Sei.

*D.* Perchè?

*R.* Perchè la bianca vale quattro movimenti, e il punto, come metà della bianca, ne vale altri due, e tutt'insieme fa sei.

(Si facciano le stesse interrogazioni riguardo alla nera puntata.)

Restiamo adunque convenuti che un punto dopo una nota aggiugne a questa la metà del suo valore. Che bel ripiego per abbreviar la scrittura! Parvi egli che potremmo estendere questo ripiego, e metter dopo le note, secondo il bisogno, due punti invece d'uno? Certo che sì. Ma qual valore daremo al secondo punto? — Vediamo.

(Si scriva 𝅗𝅥 • • e a mano a mano quel che si dirà, finchè risulti un esempio così foggiato: 𝅗𝅥 ⋮ ⋮ ).

Abbiamo detto che il punto dopo una nota non è altro che un'abbreviazione, una semplificazione di scrittura. Esso adunque tiene il luogo d'una nota. Ma (s'indichi la bianca ed il primo punto già scritto)

*D.* Un punto dopo una bianca di qual nota tiene luogo?

*R.* Di una nera (si scriva 𝅗𝅥 e 𝅘𝅥 sotto la bianca e il primo punto).

Dunque il secondo punto è posto lì come se fosse dopo una nera.

*D.* Ma un punto dopo una nera vale?

*R.* La metà della nera, ossia una croma.

Dunque il secondo punto vale una croma, ossia la metà della nera, ossia la metà del primo punto. In una parola, una bianca con due punti vale quanto una bianca, una nera ed una croma legate insieme.

Recapitoliamo. La legatura serve a fare di due o più note una sola che dura quanto le note legate prese insieme. Un punto dopo una nota vale la metà di essa nota, ed un secondo punto vale la metà del primo.

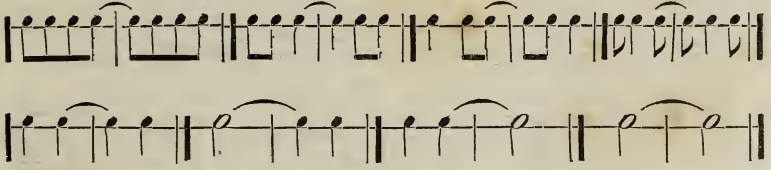
---

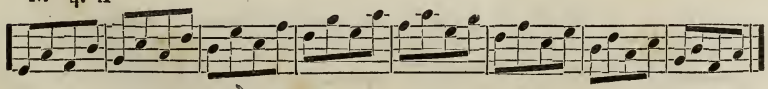
## § 8.

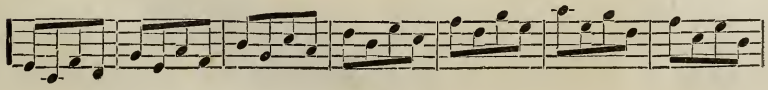
### LETTURA MISURATA DELLE NOTE PROLUNGATE, ED ESERCIZI PER LA LETTURA CORRENTE DELLE NOTE.

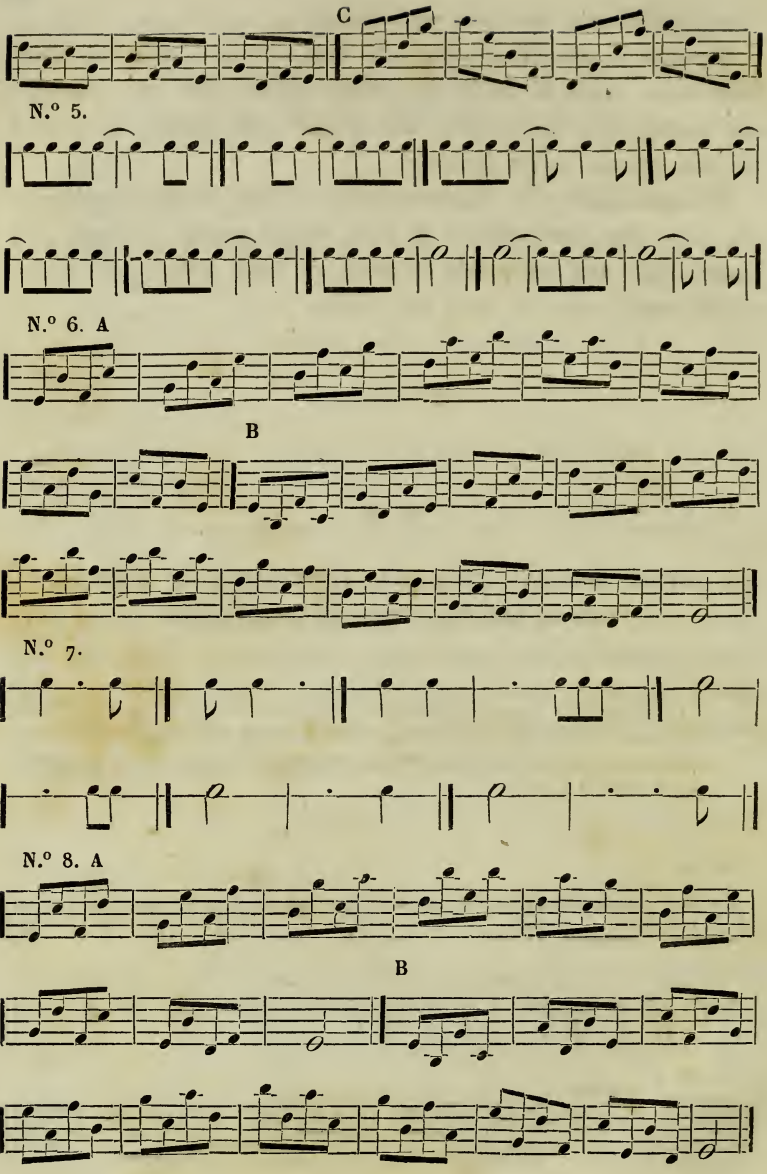
(Per istudiare i seguenti esercizi, numeri 3, 5 e 7 bisogna procedere per mezzo dell'analisi speculativa, dell'analisi pratica e della lettura misurata, attenendosi a ciò che abbiamo prescritto nel § 5. Per i numeri 4, 6 e 8 vedi il § 6).

N.° 3.



N.° 4. A

B




C
N.º 5.
N.º 6. A
B
N.º 7.
N.º 8. A
B

## § 9.

### PAUSE.

Cantate l'aria *Quei che porgiam*.

(Gli alunni cantano.)

In quest'aria abbiamo già osservato che le voci or s'elevano, or s'abbassano, e che alcune voci si fanno più lunghe, altre più brevi. Una terza osservazione ci rimane a fare. Ditemi:

*D.* Quest'aria è tutta continuata? non è ella interrotta mai?

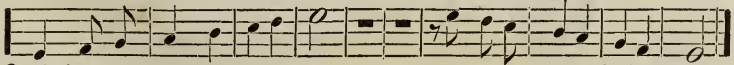
*R.* È interrotta dopo la parola *cor*.

*D.* E dopo la parola *cor* non fate voi un momento di pausa, di silenzio prima di attaccar la parola *Deh?*

*R.* Signor sì.

Come accade nell'aria *Quei che porgiam*, così accade spesso spesso nelle altre arie, che voi dovrete rompere il canto, od anche per qualche tempo più o meno lungo tacere, invece di cantare. Ma, se ben vi ricordate, io v'ho detto che la durata delle note non è arbitraria; che quando noi diciamo che una nota debb'essere più lunga o più breve di un'altra, non basta ch'ella in qualche modo sia più lunga o più breve, ma è necessario che lo sia in una proporzione determinata, secondo che vuole il senso dell'aria. Ora lo stesso è delle interruzioni, delle pause, del silenzio: esse vogliono essere misurate come le note. Difatto, che direste voi s'io cantassi l'aria *Quei che porgiam* in questa maniera?

(Si canti.)




Non direste quasi che son due arie invece d'una sola? Non sentite voi che l'interruzione fatta tra le parole *cor* e *Deh!*

è soverchiamente lunga, e guasta in quel punto il senso dell'aria per mancanza di proporzione?

È dunque necessario trovar segni che c'indichino la durata delle pause, come ne abbiam trovato per indicare quella delle note.

*D.* Quante e quali figure di note abbiam noi trovate?

*R.* Tre; la bianca, la nera e la croma.

(Si scrivano queste tre figure di note sulla lavagna.)

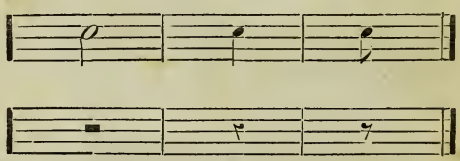
*D.* Con queste tre figure, e coll'aiuto della legatura e de' punti noi possiamo esprimere una voce che duri per uno, due, tre, quattro, cinque e qualunque altro numero di movimenti che ci abbisogni. Non è vero?

*R.* Signor sì.

Dunque se noi facciamo tre segni, e conveniamo che l'uno rappresenti un silenzio lungo per quanto dura la bianca (cioè per quattro movimenti), l'altro lungo per quanto dura la nera (cioè per due movimenti) e l'altro lungo per quanto dura la croma (cioè per un movimento); con questi tre segni, dico, noi potremo esprimere un' interruzione di canto, una pausa, un silenzio lungo più o meno, secondochè vuole il senso dell'aria, e che potremo misurare come si misurano le note.

Ecco i tre segni:

(Si scriva a mano a mano che si fa la spiegazione, le pause e le parole indicate nel rigo inferiore del seguente esempio. Il rigo superiore è quello che si è già scritto poco fa.)



Pausa di bianca, pausa di nera, pausa di croma.

1.° Un piccolo tratto al di sopra di una linea del rigo, e la chiameremo *pausa di bianca*, perchè appunto dee rappresentare un silenzio che duri quanto una bianca; 2.° un sette a

rovescio, e lo chiameremo *pausa di nera*, perchè la sua durata è quella di una nera; 3.° un sette, e lo chiameremo *pausa di croma*, perchè è un silenzio che risponde alla durata di una croma.

*D.* In conseguenza per quanti movimenti tacerete, quando troverete una pausa di bianca?

*R.* Per quattro movimenti.

*D.* E quando troverete una pausa di nera?

*R.* Per due movimenti.

*D.* E quando troverete una pausa di croma?

*R.* Per un movimento.

*D.* Come fareste per esprimere una pausa che durî tre movimenti?

*R.* Scriverei una pausa di nera ed una pausa di croma.

(*NB.* Potrebbe darsi che l'alunno dicesse che le due pause si debbono unire insieme con la legatura. In tal caso se gli faccia conoscere che la legatura fra le pause è inutile, giacchè un silenzio non è mai limitato nè interrotto in forza di un altro silenzio, e tanto vale una pausa che duri, per esempio, quattro movimenti, quanto due pause che durino ciascuna due movimenti. La stessa cosa non è delle note: il senso di una nota che duri quattro movimenti è assai diverso da quello di due note che durino ciascuna due movimenti.)

*D.* Per esprimere una pausa che duri tre movimenti, invece di scrivere, come avete detto, una pausa di nera ed una pausa di croma, non si potrebbe trovare un'abbreviatura?

*R.* Si potrebbe scrivere una pausa di nera ed un punto.

(Si potrebbero ancora fare interrogazioni sulle pause che durano cinque, sei, sette movimenti, sul punto dopo la pausa di bianca, e sui due punti. Non crediamo ciò necessario, perchè lo scolaro, avendo ben capito le spiegazioni fatte in questo paragrafo, e quelle del § 7, è in grado di poter rispondere convenientemente a tutto; e ciò vuol dire che sa quanto dee sapere. Del resto queste interrogazioni sono da riserbarsi all'atto degli esercizi, quando il bisogno lo richieda. Per ora basterà dire):

I punti dopo una pausa hanno lo stesso valore che abbiam detto avere dopo una nota. Quando v'ha un punto solo, la pausa dee durare la metà di più di quel che durerebbe senza il punto; essendovi due punti, il secondo vale la metà del primo.

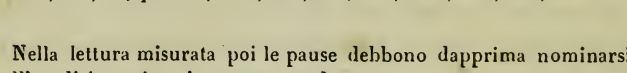
# § 10.

## LETTURA MISURATA DELLE PAUSE, ED ESERCIZIO SULLA LETTURA CORRENTE DELLE NOTE.

(Per istudiare i seguenti esercizi, numeri 9 e 11, bisogna procedere per mezzo dell'analisi speculativa, dell'analisi pratica e della lettura misurata. Ciò che abbiamo prescritto nel § 5, intorno alle due analisi delle note, serve egualmente per le pause. Di maniera che, dovendo fare l'analisi speculativa, verbigrazia di queste tre misure:

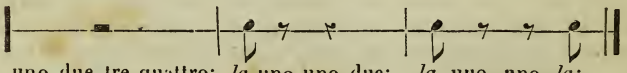
l'alunno dovrebbe dire: pausa di bianca per il primo, secondo, terzo e quarto movimento; croma per il primo movimento, pausa di croma per il secondo e pausa di nera per il terzo e quarto; croma per il primo, pausa di croma per il secondo, pausa di croma per il terzo e croma per il quarto movimento.

Dovendo farne l'analisi pratica, l'alunno battendo dirà:



uno, due, tre, quattro; uno, uno, uno, due; uno, uno, uno, uno.

Nella lettura misurata poi le pause debbono dapprima nominarsi come nell'analisi pratica, in questo modo:

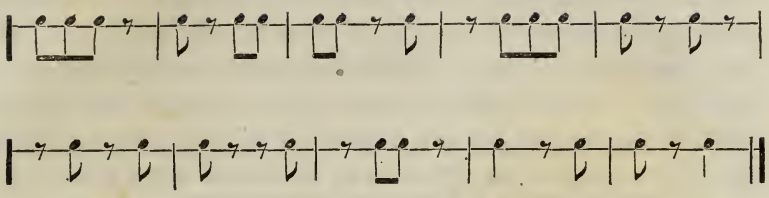


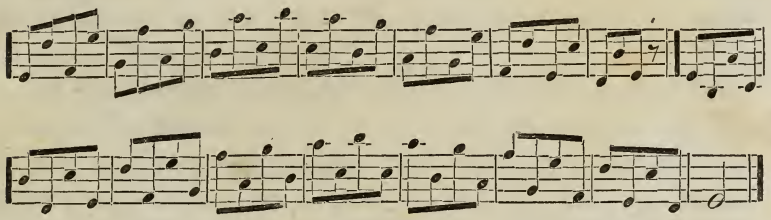
uno, due, tre, quattro; *la*, uno, uno, due; *la*. uno, uno, *la*;

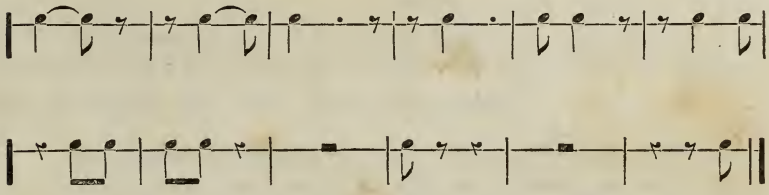
in seguito tacersi affatto, nominandole solo mentalmente. Dove gli alunni stentino a far quest'operazione mentale, si può loro suggerire di nominar le pause sottovoce, in modo però che non sieno uditi dagli astanti; ovvero si può divider gli alunni in due parti, di cui l'una fa la lettura misurata delle note, e l'altra a suo torno l'analisi pratica delle pause, ovvero ancora il maestro nomini le pause e gli scolari le sole note.

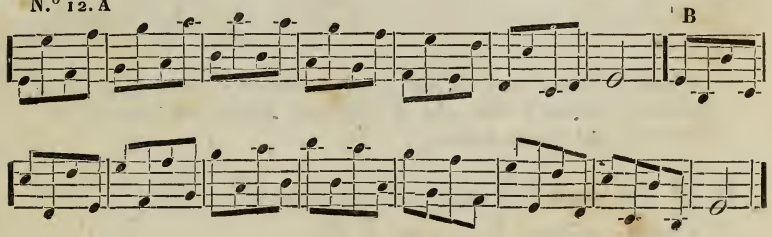
Seguono gli esercizi, i quali, analogamente a ciò che s'è detto nei paragrafi 5 e 6, si debbono studiare, replicandone più volte di seguito ogni misura, quindi accoppiandole a due a due, a tre a tre, ecc., infine eseguendole tutte di seguito.)

N.° 9



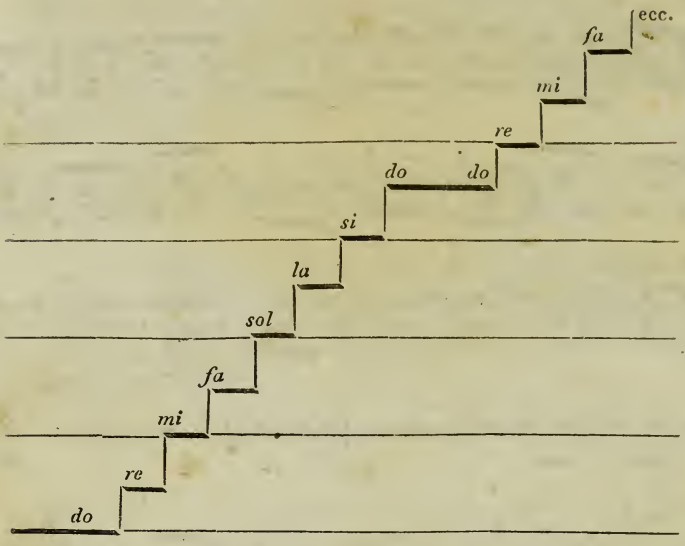
N.° 10. A B

N.° 11.



N.° 12. A B

## § 11.

### SCALA.

(Si facciano solfeggiare le note *do, re, mi, fa, sol, la, si, do,* indicandole sul meloplasto, in modo però che la bacchetta scorra su pel rigo obliquamente, secondo il disegno della seguente figura.




Come gli alunni avranno solfeggiato, si disegni entro le linee del meloplasto la specie di scala che si vede nella figura, ma soltanto sino a tutto il *do* del quarto spazio.)

*D.* A che serve la scala in una casa?

*R.* A salire e scendere da un piano all'altro.

Eccovi qui una scala. Qui (in prima linea) noi siamo, dirò così, al piano terreno, e salendo a grado a grado (dicendo queste parole, si tocchino con la bacchetta ad uno ad uno gli scalini dal basso all'alto), arriviamo al pianerottolo del primo piano. Se volessimo pervenire al secondo piano, non avremmo che a costrurre da questo pianerottolo (indicando lo scalino del *do* superiore) un' altra scala (si disegni l'altro brano di scala indicato), e su per essa salire, come abbiam fatto, per arrivare al primo. Non altrimenti voi

dovete considerare le voci che proferite sulle note *do, re, mi, fa, sol, la, si, do,* (si scrivano questi nomi sul meloplasto, come si vede nella figura): imperocchè voi cominciate sul *do* con una voce bassa, che diremmo essere come al piano terreno, e poi andate a grado a grado elevandovi sul *re,* sul *mi,* sul *fa,* sul *sol,* sul *la,* sul *si,* finchè arrivate sul *do;* e qui potreste dire di essere sul pianerottolo del primo piano, perchè da questo *do* ricomincia un altr'ordine di note affatto simile al primo (si scrivano gli altri nomi di note).

Noi chiameremo adunque *scala* la serie delle voci che facciamo solfeggiando le note *do, re, mi, fa, sol, la, si, do;* e ogni nota sarà per noi un *grado* della scala che facciamo colla voce, siccome questi (toccando gli scalini) sono gli scalini della scala che vi ho disegnata: di maniera che avremo il grado *do,* il grado *re,* il grado *mi,* il grado *fa,* ecc. (toccando le linee e gli spazi corrispondenti, non dove sono scritti i nomi delle note, ma circa il mezzo del meloplasto), siccome abbiamo lo scalino *do,* lo scalino *re,* lo scalino *mi,* ecc. (toccando gli scalini).

*NB.* Finita la spiegazione di questo paragrafo, si occupi il resto della lezione (salvo però il solito esercizio sul meloplasto in fine) negli esercizi sul cartellone (pag. 43 e seg.), pei quali vedi le avvertenze poste in capo del § 14. La spiegazione del paragrafo che segue, vuol esser riserbata per la lezione successiva.

---

## § 12.

### UNISONO - INTERVALLI.

(Si dia l'intonazione di *do*, e si faccia ripetere tre volte agli alunni, toccando per tre volte il grado *do* con la bacchetta.)

*D.* Parvi egli che questa voce, che avete fatto tre volte, sia sempre la medesima, o siasi cambiata?

*R.* È sempre la medesima.

E così debb'essere, perchè fa lo stesso come se rimaneste sempre sul primo scalino della scala. Dunque sappiate che la ripetizione di una stessa voce chiamasi *unisono;* che è come a dire *uno suono, uno stesso suono.* Quindi potete capire che l'unisono ha sempre luogo su note poste sul medesimo grado, e che per conseguenza, non solo *do-do*, ma ancora *re-re* è unisono, *mi-mi* è unisono, *fa-fa*, ecc.

(Si tocchino i gradi *do-re*, e si facciano solfeggiare.)

*D.* E queste due voci sono unisone?

*R.* Signor no.

*D.* Perchè?

*R.* Perchè sono diverse; il *re* è più alto del *do.*

Se il *re* è più alto del *do*, ciò vuol dire che fra le due note c'è una distanza. Infatti qui sulla scala, tra lo scalino *do* e lo scalino *re* si vede una distanza. Questa distanza che v'ha fra due note non unisone, noi la chiameremo *intervallo.*

*D.* Ma dal *do* al *re* c'è la medesima distanza come dal *do* al *mi*, dal *do* al *fa*, dal *do* al *sol?*

*R.* Signor no: le distanze variano: dal *do* al *mi* la distanza è più grande che dal *do* al *re*, dal *do* al *fa* più grande che dal *do* al *mi*, dal *do* al *sol* ancor più grande che dal *do* al *fa.*

Dunque vi sono intervalli di varia grandezza: epperciò converrà trovare nomi che li distinguano, secondo ch' essi sono più piccoli o più grandi. Cerchiamo di questi nomi.

*D.* Di quante note è composto un intervallo?

*R.* Di due.

Bene: noi chiameremo *prima* sempre la più bassa, notate bene. Ora prendiamo ad esempio la nota *do*, e diciamola *prima;* e mettiamole insieme un'altra nota, tal che ne risulti un intervallo (toccando con due bacchette, delle quali una rimarrà sempre fissa al grado *do*, e l'altra si collocherà a mano a mano sui gradi che si nominano):

*D.* Se la nota *do* è *prima*, la nota *re* qual sarà?

*R.* Seconda.

Ecco: senz' avvedercene, noi abbiam già trovato il nome

dell'intervallo *do-re*. La nota *do* è prima, la nota *re* è seconda: dunque *do-re* è un *intervallo di prima e seconda.*

*D.* Se *do-re* è un intervallo di prima e seconda, *do-mi* che intervallo sarà?

*R.* Di prima e terza.

*D.* E *do-fa?*

*R.* Di prima e quarta.

E così di seguito, *do-sol* di prima e quinta, *do-la* di prima e sesta, ecc.

Se non che, a ben rifletterci, questi nomi si possono abbreviare, dicendo semplicemente intervallo di seconda, di terza, di quarta, ecc., invece di prima e seconda, prima e terza, prima e quarta, ecc. E perchè ciò? Sapreste voi dirmelo?... Perchè in tutti gl'intervalli la prima c'è sempre: che altrimenti, senza la prima, come potrebb'esserci la seconda, la terza, la quarta? Come potreste voi dire d'aver il secondo, il terzo soldo in saccoccia, se non aveste anche il primo? Perciò la prima nota di un intervallo si può tralasciar di nominarla, e non nominandola, si sottintende. Anzi notate che talvolta per amore di brevità e di concisione noi tralascieremo perfino la parola *intervallo,* e diremo semplicemente una seconda, una terza, una quarta, ecc, invece di dire un intervallo di seconda, di terza, di quarta, ecc.

Per dimostrare il nome degl'intervalli, io ho preso per prima la nota *do*: si può prendere un'altra nota qualunque, ed i nomi tornano sempre gli stessi. Sia per prima, a cagion di esempio, la nota *re*: *re-mi* sarà un intervallo di seconda, perchè, se il *re* è la prima nota, il *mi* è la seconda; *re-fa* sarà un intervallo di terza, *re-sol* di quarta, e via discorrendo. (Questa spiegazione riescirà forse più profittevole, facendola a dialogo). E lo stesso dite se prendiamo come prima un'altra nota.

In questo modo voi potete trovare il nome di qualunque intervallo, piccolo o grande che sia. Io osservo peraltro che lo star a contare così la distanza di una nota dall'altra importa un calcolo troppo lungo e fastidioso: ci vorrebbe qual-

che cosa di più spiccio. Troveremo anche questo in altra lezione.

(Qui si ripigli l'esercizio sul cartellone, al punto in cui si era rimasti nella lezione precedente, conforme al prescritto nel *NB.* posto in fine dal § 11.)

---

## § 13.

### CONTINUAZIONE DELLA LEZIONE SUGL' INTERVALLI.

*D.* Avete voi giuocato mai a *pari o dispari*?

*R.* Signor sì.

*D.* Voi dovete dunque sapere quali sono i numeri pari, e quali i dispari. Ditemi quali sono i pari?

*R.* Sono il 2, il 4, il 6, l'8, ecc.

*D.* E i dispari?

*R.* L'1, il 3, il 5, il 7, ecc.

Siccome i numeri, così noi chiameremo *pari* gl'intervalli che ci danno l'idea di un numero pari, come la seconda, la quarta, la sesta, ecc.

*D.* E quali saranno dunque gl'intervalli dispari?

*R.* La terza, la quinta, la settima, la nona, ecc.

Ora attenti qua (si accenni il meloplasto). Nella scala disegnata gli scalini sono tutti conformi: ma nel rigo musicale abbiamo un grado nero, un grado bianco, un grado nero, un grado bianco, e così sempre.

*D.* Ora le note *do-mi* che intervallo formano?

*R.* Di terza.

*D.* La terza è un intervallo pari o dispari?

*R.* Dispari.

*D.* I gradi ove son poste queste due note, di qual colore sono, bianchi o neri?

*R.* Tutti e due neri.

(Si facciano le stesse interrogazioni riguardo agl'intervalli *do-sol*, *do-si*; e si verrà a conchiudere che negl'intervalli dispari, se una nota è sur un grado nero, l'altra è parimente sur un grado nero.

Con lo stesso procedimento si farà conoscere agli alunni che negl'intervalli dispari, se una nota è sur un grado bianco, l'altra pure è sur un grado bianco. Infine si dirà):

In una parola gl'intervalli dispari hanno le loro note poste sempre su gradi dello stesso colore.

*D.* Se così è per gl'intervalli dispari, di qual colore credete voi che siano i gradi, ove son poste le note degl'intervalli pari?

*R.* Di colore diverso.

*D.* Infatti, *do-re* è un intervallo pari o dispari?

*R.* Pari, perchè è una seconda.

Ecco: il *do* è sul grado nero, il *re* sul bianco.

*D. Re-sol* che intervallo è?

*R.* Una quarta; epperciò intervallo pari.

Ed anche qui il *re* è sul grado bianco, il *sol* sul nero.

Dunque riepiloghiamo. Le note degl'intervalli dispari sono poste su gradi dello stesso colore; quelle degl'intervalli pari, su gradi di colore diverso.

Se dal vedere il colore de' gradi ove son poste le due note di un intervallo, voi già subito conoscete s'egli è pari o dispari, poco più vi resta a fare per trovar quale di questi intervalli veramente ei sia: perciocchè è ben naturale che due note vicine vi daranno un intervallo, il cui nome suggerisce l'idea di un numero piccolo; e l'opposto segue, se le due note son fra loro discoste. Per esempio, verrebbevi mai in capo di chiamare intervallo di *ottava* (che dà l'idea del numero 8), questo (si tocchi *do-re* sul meloplasto) le cui note son sì vicine l'una all'altra? o di chiamar *seconda* (che dà l'idea del 2, numero piccolo) questo (si accenni *do-la*), le cui note sono tanto fra loro discoste? Mai no. L'occhio discerne che questo (*do-re*) è un intervallo piccolo, e che questi (*do-fa*, *do-la*, *do-do*, *do-mi*) sono intervalli via via sempreppiù grandi; e che per conseguenza, questo (*do-re*) è una seconda, e questi (si accen-

nino gli altri intervalli testè designati) una quarta, una sesta, un'ottava, una decima, ecc.

Veggiamo pertanto se avete profittato di questa lezione.

* (Si facciano varie interrogazioni sugl'intervalli, secondo le due seguenti formole):

*D.* Che intervallo è questo (toccando sul meloplasto un intervallo, verbigrazia *do-fa*)?

*R.* Una quarta.

*D.* Qual è la sesta (od altro) di questa nota (toccando sul meloplasto una nota, per esempio *re*)?

*R.* È *si.*

(Se gli alunni rispondono male, si richiami alla loro mente i colori simili per gl'intervalli dispari ed i diversi per gl'intervalli pari, e la proporzione di distanza che corre fra le due note dell'intervallo.

Quest'esercizio sarà abbastanza fatto per ora, quando si veda che gli alunni, dato loro campo di riflettere un qualche momento, soddisferanno plausibilmente alle domande.

Nella seconda delle precedenti due formole, s'intende che lo scolare trovi la nota domandata, al di sopra della nota proposta, che si tocca sul melopasto. Conviene esercitare gli alunni a trovarle anche al di sotto, premettendo peraltro loro quest'avvertenza):

Finchè io dirò semplicemente: Qual è la seconda, o la terza, o la quarta, ecc. di una tal nota? s'intende che voi dovete rispondermi una nota più alta di quella da me già nominata. Alcuna volta però occorre che voi dobbiate rispondermi una nota più bassa: in tal caso io dirò: Qual è la seconda, o la terza, ecc. *sotto* alla nota *do-re*? o qual altra vi nominerò. Per esempio io vi domando, qual è la terza di *la*? Voi dovete rispondere: *do*. Ma se io domando: Qual è la terza *sotto* al *la*? Voi dovete rispondere: *fa*.

Facciamo alcuni esercizi per trovare gl'intervalli al di sotto.

(E qui si fanno gli esercizi.)

# § 14.

## ESERCIZI PROGRESSIVI SOPRA GL' INTERVALLI DIATONICI COMPRESI NELL' ESTENSIONE DI UN' OTTAVA.

### *Avvertenze.*

I seguenti esercizi voglion esser solfeggiati, premettendovi la lettura misurata ed anche l'analisi pratica, dove sia necessario. Però, come il maestro s'accorgerà che gli alunni avranno acquistato bastevole franchezza nella lettura misurata (il che non può tardare gran fatto), questa si tralascierà, e si procederà senza più al solfeggio. - Le pause saranno nominate una volta dal maestro, nell'atto del solfeggio: in seguito si taceranno affatto.

Si cerchi sempre di fare che gli alunni ottengano celerità nel movimento. È ben inteso che il maestro, data la misura d' avvertimento, seguiti a segnar la misura con la bacchetta, conforme a quanto abbiam prescritto nella pag. 24.

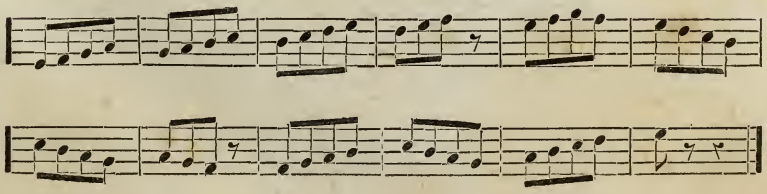
V'ha talora dei passi, i quali o per la loro intrinseca difficoltà, o piuttosto per una certa particolare disposizione momentanea degli alunni, offrono un inciampo, per cui l'esecuzione del pezzo rimane imperfetta. Allora è d'uopo far eseguire questi cotali passi sul meloplasto, ed insegnarli col metodo che abbiam prescritto per le *formole* (V. App, cap. 2.°, art. 1.°), e poi ritornare al cartellone. Che se la difficoltà, non ostante questo ripiego, tardasse a superarsi; o il difetto è comune alla pluralità degli alunni, e bisogna sospendere l'esecuzione del solfeggio, per ripigliarla nella lezione seguente; o si ristringe a pochi, e non si cura e si passa avanti. In ogni caso si abbia presente ciò che abbiam detto nelle Avvertenze generali (pag. 8), cioè che non conviene ostinarsi a voler ottenere perfezione, là dove essa non compensa il tempo che si perde.

Per dare l'intonazione conveniente, si osserverà ciò che abbiam prescritto nell'Appendice (cap. 2.°, art. 2.°); notando peraltro che le indicazioni dell'intonazione, che si trovano nel corso dei presenti solfeggi, servono solo per gli adulti; i fanciulli possono solfeggiare nel tuono scritto.

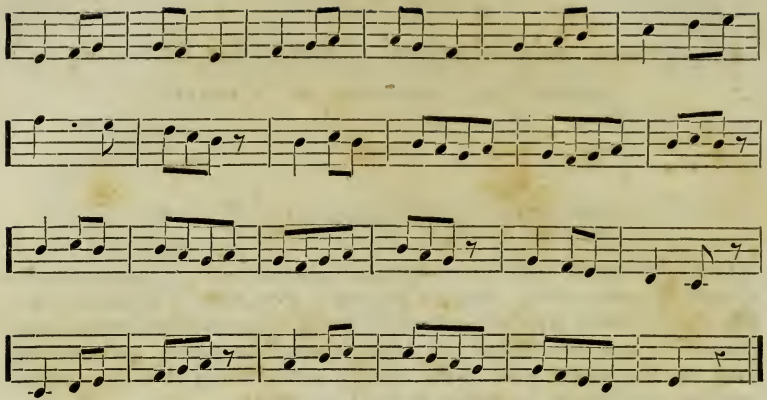
### SOLFEGGI

#### *Sulle seconde.*

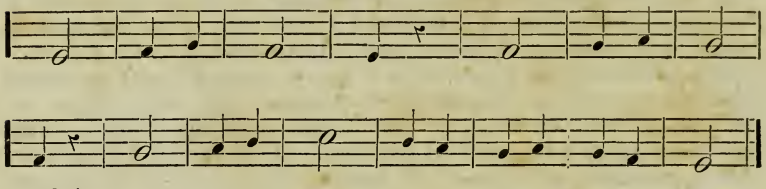
N.° 1.



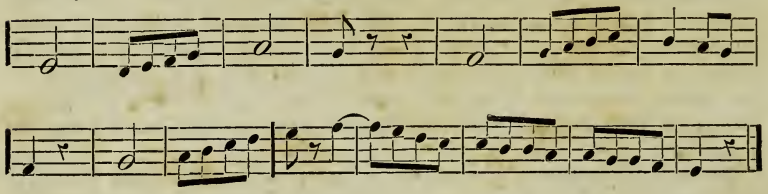
N.° 2.



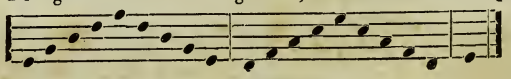
N.° 3.



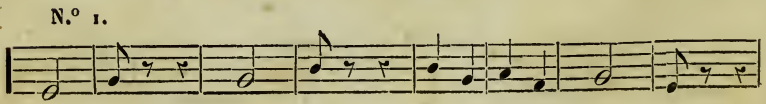
N.° 4.

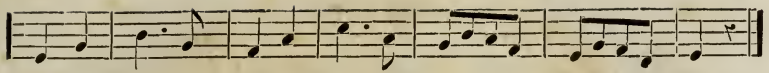


*Sulle terze.*

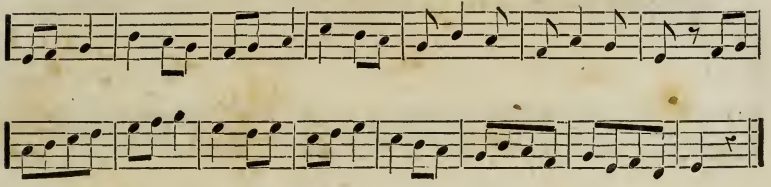
(Prima di cominciare i seguenti solfeggi sulle terze, si facciano sul meloplasto alcuni esercizi di progressioni di terze, ed altri in cui gl'intervalli di terza sieno frequenti: chepperò non c'entri intervallo più grande di questo. Fra gli esercizi di tal genere, raccomandiamo sopratutto il seguente:  )

N.° 1.

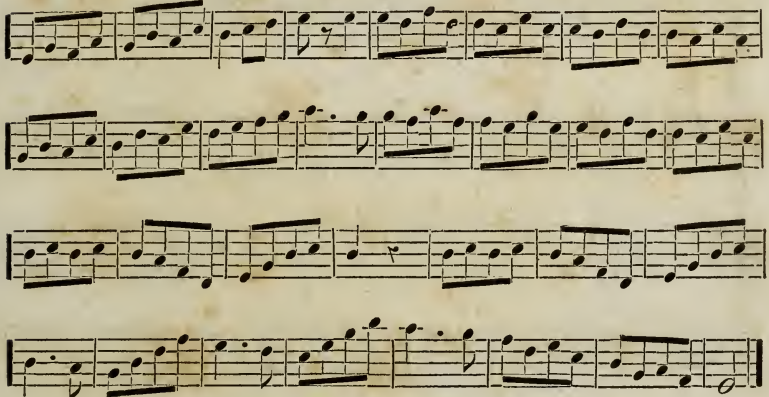




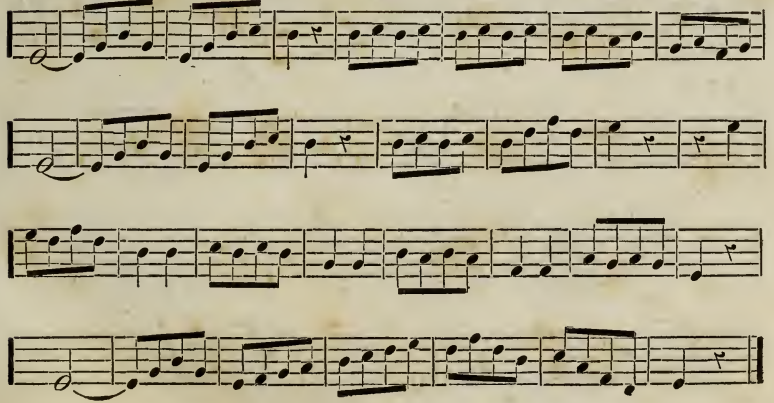
N.° 2.



N.° 3 (in *la*).



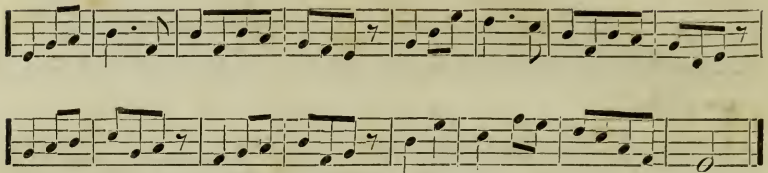
N.° 4.



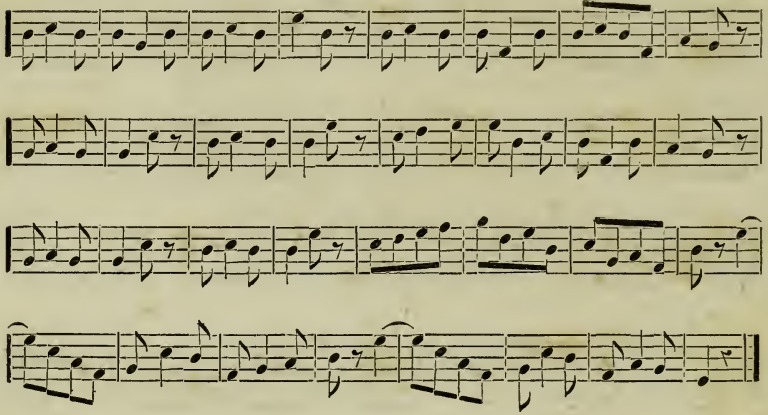
## *Sulle quarte.*

( Prima di cominciare i seguenti solfeggi sulle quarte, si facciano sul meloplasto parecchi esercizi analoghi a quelli che abbiam detto intorno ai solfeggi sulle terze. )

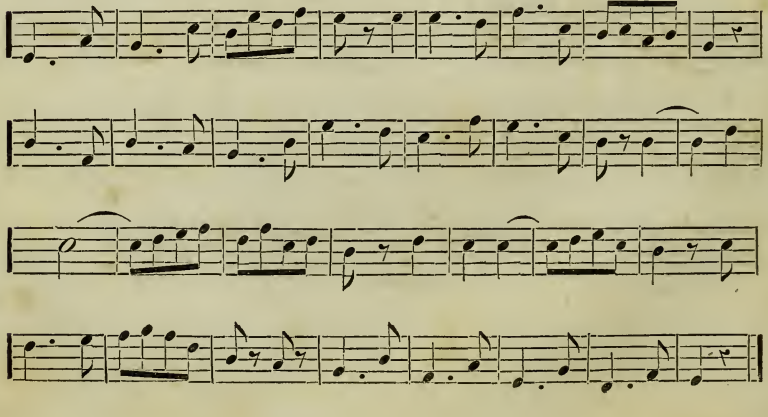
N.° 1.



N.° 2.



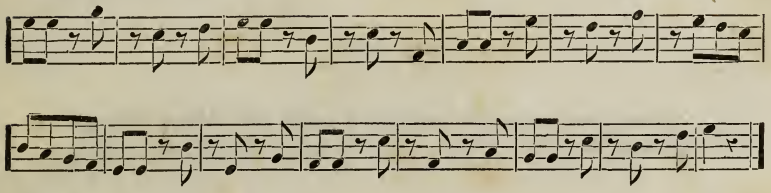
N.° 3.



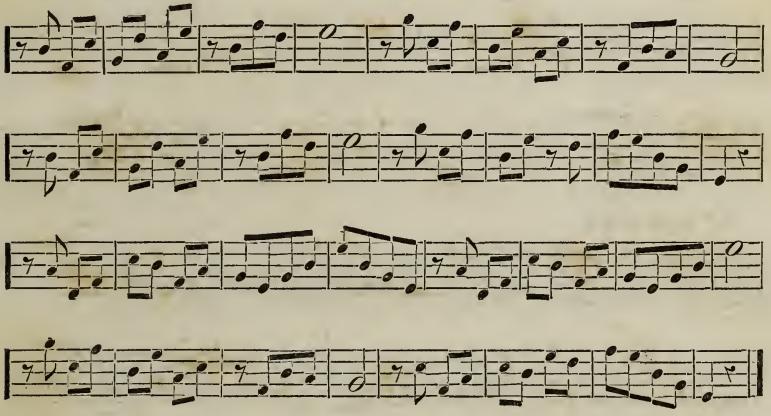
## *Sulle quinte.*

(Qui pure bisogna premettere ai solfeggi sulle quinte parecchi esercizi analoghi a quelli che abbiam detto intorno ai solfeggi sulle terze.)

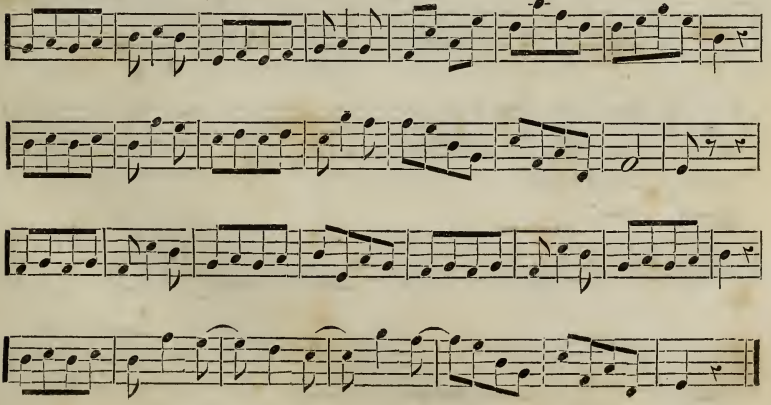
N. 1 (in *si* ♭).



N.° 2 (in *si* ♭).



N.° 3 (in *si* ♭).

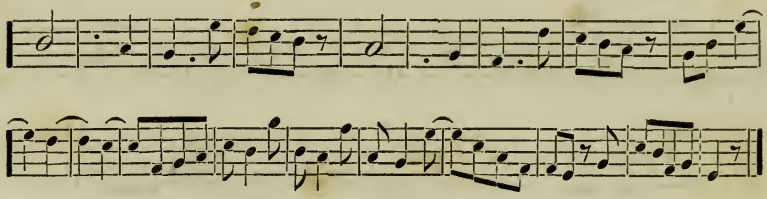


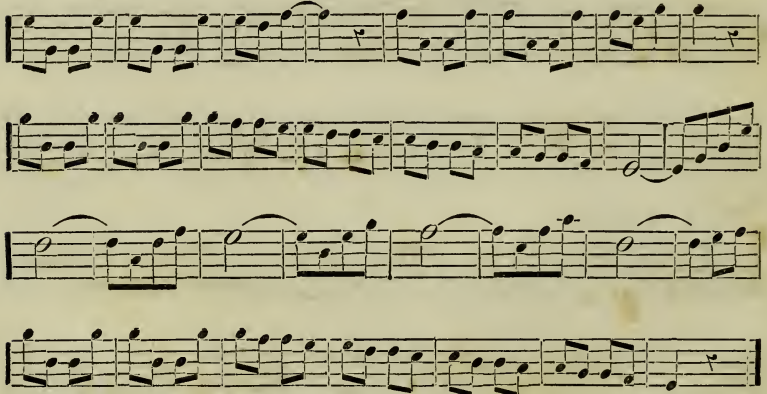
(Prima di passare ai solfeggi sulle seste, si spieghi il § 15, e nel progresso dello studio de' rimanenti solfeggi si faccia frequentemente osservare agli alunni come il senso musicale non si compie mai con totale soddisfazione dell'orecchio se non col *do*.

Egli è pure da questo punto che bisogna, in sul finir d'ogni lezione, far gli esercizi a due parti sul meloplasto; per cui vedi il capitolo 3.° dell'Appendice.)

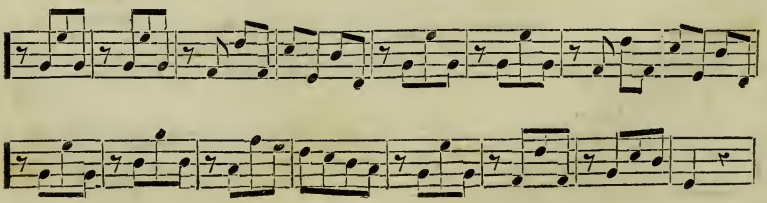
## *Sulle seste.*

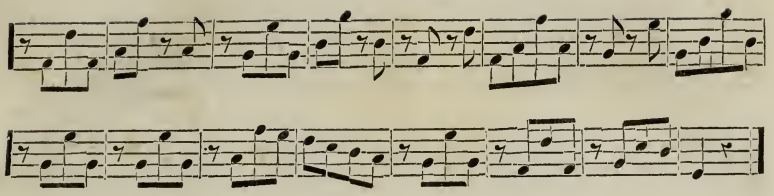
(Esercizi sul meloplasto analoghi a quelli che abbiam detto per i solfeggi sulle terze)

N.° 1.

N.° 2 (in *si* ♭).



N.° 3 (in *si* ♭).

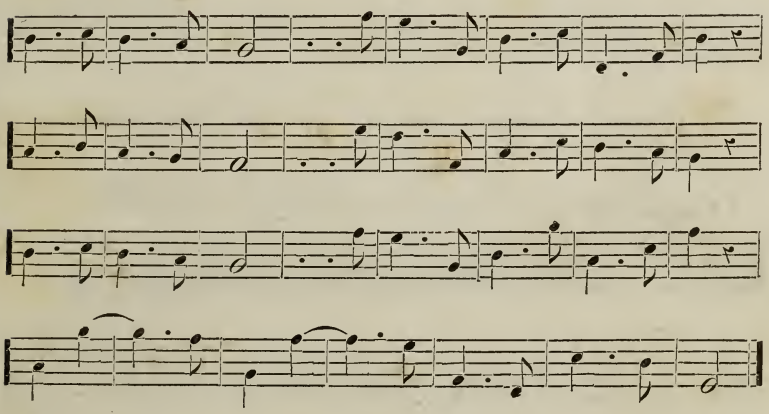




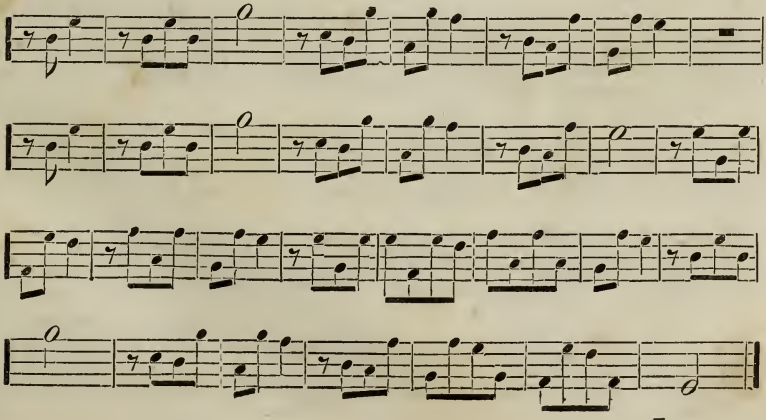
*Sulle settime.*

(Esercizi sul meloplasto analoghi a quelli che abbiam detto per i solfeggi sulle terze.)

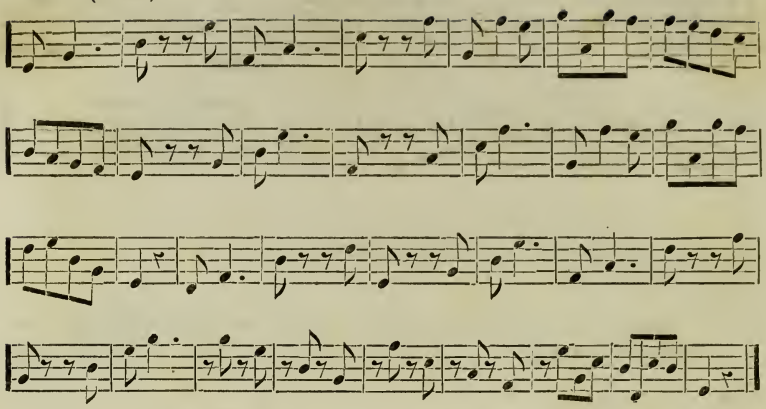
N.° 1 (in *si* ♭).



N.° 2 (in *si* ♭).



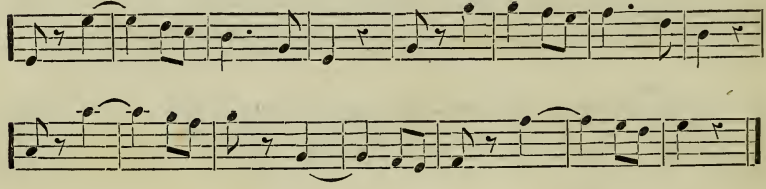
N.° 3 (in *si*).



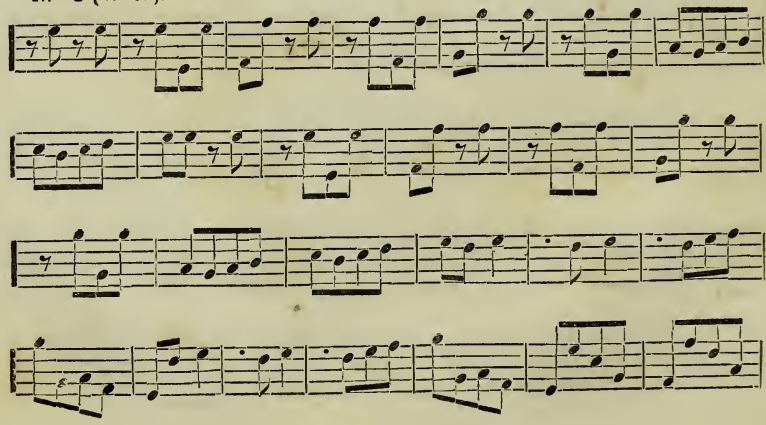
*Sulle ottave.*

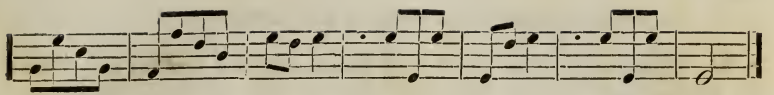
(Esercizi sul meloplasto analoghi a quelli che abbiam prescritto per i solfeggi sulle terze.)

N.° 1 (in *si* ♭).

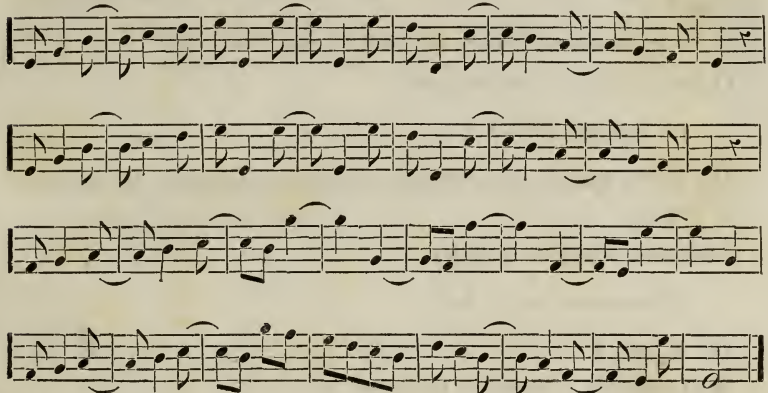


N.° 2 (in *si*).





N.° 3 (in *si*).

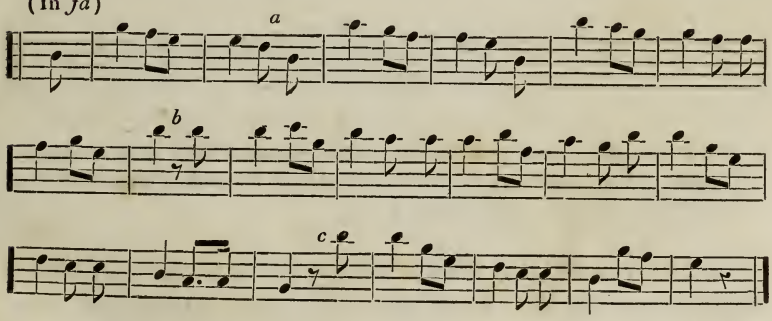


## § 15.

### CARATTERE E DENOMINAZIONE DELLE NOTE DELLA SCALA.

(Si faccia eseguire sul meloplasto il seguente solfeggio nella maniera che si dirà:

(In *fa*)




(Eseguite le prime sei note (sino all'*a*), si domandi ad un alunno, in cui si riconosca più sviluppato l'istinto musicale:)

*D.* Conoscete voi quest'aria?

*R.* È l'aria *Del lume superno*.

(Si torni dapprincipio, e giunti al *b*, si domandi:)

*D.* Parvi egli che se noi ci fermassimo a questo *sol*, l'aria sarebbe terminata? che l'orecchio non ci domanderebbe di continuare?

*R.* Bisognerebbe continuare, perchè l'aria non è terminata.

Quand'è così, continuiamo.

(Si prosegua sino al *c.*)

*D.* E su questo *mi* credete voi che si potrebbe terminare?

*R.* Neppure.

Andiamo dunque avanti.

(Si prosegua sino al fine.)

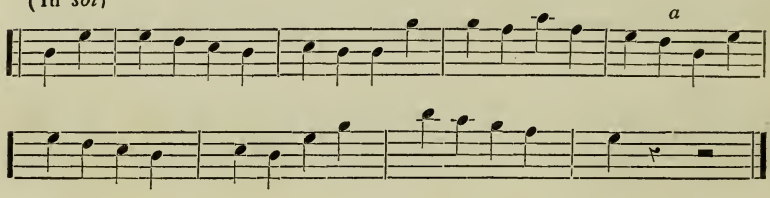
*D.* E qui?

*R.* O qui l'aria è veramente terminata.

*D.* Qual è la nota con cui avete terminato?

*R.* È *il do.*

(Si faccia ancora solfeggiare sul meloplasto la seguente aria, che è il n.° 8 dei canti per eco, di cui basta la prima strofa:

(In *sol*)

e si domandi prima qual aria sia, poi se parrebbe finita al *si* contrassegnato dall'*a*, oppure al *do* ultimo. Lo scolaro risponderà certamente che il *si* non termina, ma sibbene il *do.*)

In una parola se vi facessi solfeggiare cento altre arie, trovereste bensì ch'esse fanno una certa posa ora sul *sol*, ora sul *mi*, ora sul *si*, ora su altra nota, quasi come per dar occasione di prender fiato, ma che non si sentono veramente terminate, se non quando poggiano e finiscono sul *do*. E perchè questo? Perchè appunto il *do* è fra tutte le note della scala, la sola che abbia la proprietà di far sentire che l'aria è vera-

mente terminata, che il discorso musicale è perfettamente compiuto. Tutte le altre note s'aggirano intorno al *do*, compaiono, spariscono, sembra anco talvolta che portino un certo senso di conclusione: ma infine, come la farfalla non ha posa finchè non si è tuffata nella fiamma, così è forza che tutte nel *do* si vadano a riposare. Per tal ragione il *do* si considera qual nota principale della scala; e dovendo assegnare alle note un numero d'ordine, ella si chiama *prima della scala.*

(A mano a mano che si fa la seguente spiegazione, si scriva questo esempio, cominciando dal basso:

| | | | |
|---|---|---|---|
| *fa* | 11.ª | | *fa* 4.ª |
| *mi* | 10.ª | | *mi* 3.ª |
| *re* | 9.ª | | *re* 2.ª |
| *do* | 8 ª | oppure | *do* 1.ª |
| *si* | 7.ª | | |
| *la* | 6.ª | | |
| *sol* | 5.ª | | |
| *fa* | 4.ª | | |
| *mi* | 3.ª | | |
| *re* | 2.ª | | |
| *do* | 1.ª | | |

*D.* Se il *do* è prima, qual sarà la seconda?

*R. Re.*

*D.* La terza?

*R. Mi.*

(E così di seguito sino all'ottava.)

Notate bene però che questo *do*, se lo mettiamo in confronto della settima, della sesta, della quinta, ecc., che gli stanno sotto, chiamasi, come abbiam detto, *ottava:* ma se lo confrontiamo col *re*, col *mi*, col *fa*, ecc., che gli stanno sopra, il *do* torniamo a chiamarlo *prima*, il *re seconda*, il *mi terza*, e via discorrendo, salvochè vogliamo chiamar *nona* il *re*, *decima* il *mi*, *undecima* il *fa*, ecc.

---

FINE DELLA PRIMA SEZIONE.

# APPENDICE

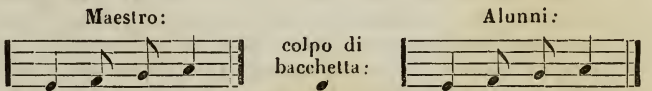
## ALLA SEZIONE PRIMA [a]

### Capitolo 1.

### CANTI PER ECO

#### OSSERVAZIONI SUL MODO DI FARLI STUDIARE.

§§ 2 e 3. *Pag.* 11 *e seg.* Per far imparare i canti per eco, il maestro dovrà cantare egli stesso una frase, e subito di poi dare un colpo di bacchetta, segnale indicante che gli alunni debbono ripeter la stessa frase. Ecco un esempio di questo processo:




Se gli alunni sbagliano, il maestro dee ripetere la frase, e farla ripetere dagli alunni, finchè la sappiano. Imparata una frase, si faranno imparare le altre nello stesso modo, e quando le frasi imparate saranno tante che bastino a formare un periodo, il maestro canterà di seguito (e gli alunni, come si è detto sopra, ripeteranno) le frasi già imparate, riunendole insieme prima a due a due, poi a quattro a quattro, finchè siasi imparato a cantar di seguito l'intero periodo. Come si è imparato un periodo, così s'impareranno gli altri, e riuniti insieme tutti, si canterà l'intero pezzo. Notate bene che importa assai gli alunni non cantino, se non sono avvertiti dal colpo di bacchetta.

Affine di segnare una norma al maestro per la divisione che abbiam detto doversi fare del pezzo, in frasi ed in periodi, noi abbiamo distinto il luogo in cui termina una frase, con un punto e virgola sovrapposto al rigo, e con un doppio punto e virgola quello in cui termina un periodo. Così per esempio, il canto n.° 2 è distinto in due periodi, di quattro frasi ciascuno. Insegnandolo pertanto, si dee prima far imparare a una a una le quattro frasi: *Signor, cui sempre loda,* - *L'angelica armonia,* - *Esulta l'alma mia* - *Di sollevarsi a te,* poi accoppiare insieme le due prime, poi le altre due, e infine tutte le quattro che formano il primo periodo. Imparato quindi con

(*a*) Le varie materie contenute in quest'Appendice, vogliono esser trasportate, distribuite ed insegnate nel corpo del Metodo, durante i paragrafi indicati in margine.

lo stesso procedimento il secondo periodo, si unisce col primo, e si canta così tutta l'aria.

Conviene che il maestro s'ingegni a fare che il suo canto sia nitido e deciso, sì per l'intonazione, come per la pronunzia delle parole, e faccia maggiormente spiccare le note che s'accorge esser meno accessibili all'intelligenza degli scolari. E dove alcuna nota vi fosse da loro non esattamente riprodotta, è d'uopo spezzar la frase, e far isolate queste cotali note, finchè sieno perfettamente intese e riprodotte. Poniamo che nel canto anzicitato gli scolari non riproducessero bene il *do* diesis che è sopra le parole *in riso:* invece di ripeter più volte tutta la frase *E lo converti in riso*, bisognerebbe ripeterne solo l'ultima metà, cioè quella che contiene le parole *in riso*, e far sentire più spiccato il *do* diesis che è unito alla sillaba *ri.*

I seguenti canti sono scritti nel tuono in cui debbono esser cantati dai fanciulli. Per gli adulti, essendo insieme riuniti i tenori ed i bassi, sarebbero troppo acuti, e fuor solamente il n.° 1, converrà perciò abbassarli tutti di una seconda maggiore, o meglio ancora, di una terza minore. Per altro nell'insegnarli, non è necessario che il maestro gli canti nel tuono designato: ei può intonarli più bassi, secondochè torna comodo alla sua voce, in maniera però che gli alunni possano altresì cantarli, riserbandosi di farli cantare nel tuono normale, quando saranno ben imparati.

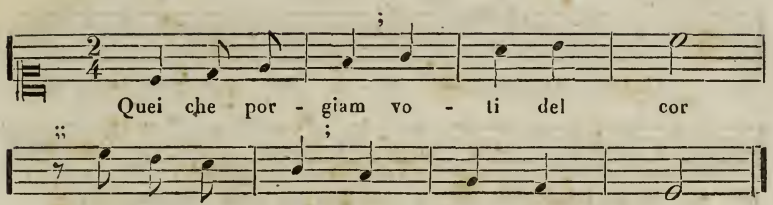
Come saranno imparati, il n.° 1 non si eseguirà se non quando è prescritto nel corso del Metodo; il n.° 8 si eseguirà in fine di ogni lezione, prima che gli alunni escano dalla scuola; tutti gli altri saranno eseguiti prima di cominciar la scuola, uno per ogni lezione, non che dove sono citati nel corso del Metodo: di maniera che, cantato il n.° 7, nella lezione seguente si dee ricominciare dal n.° 2, e continuar sempre della stessa maniera. Per farli intonare, il maestro ne canterà egli stesso la prima frase, e sentito un colpo di bacchetta, subito attaccheranno gli alunni.

In capo a queste osservazioni è notato che questi canti debbono essere studiati durante i §§ 2 e 3. Forse nel primo anno della fondazione della scuola questo tempo non basterà all'uopo, ed allora si potrà estenderlo sino a tutto il § 5, intrecciando questo studio con quello degli esercizi sul meloplasto. Negli anni successivi, sendochè una quantità di allievi ripetono il primo corso e già sanno i canti, si può a risparmio di tempo, farli cantar da essi nei luoghi fissati dal precedente alinea, lasciando la cura ai novelli d'impararli a forza di udirli: così per tradizione si perpetuano. Cionulladimeno il n.° 1, come quello di cui v'è un bisogno più pressante, converrà, se occorre, farlo imparar subito col processo sovradescritto.

## CANTI PER ECO.

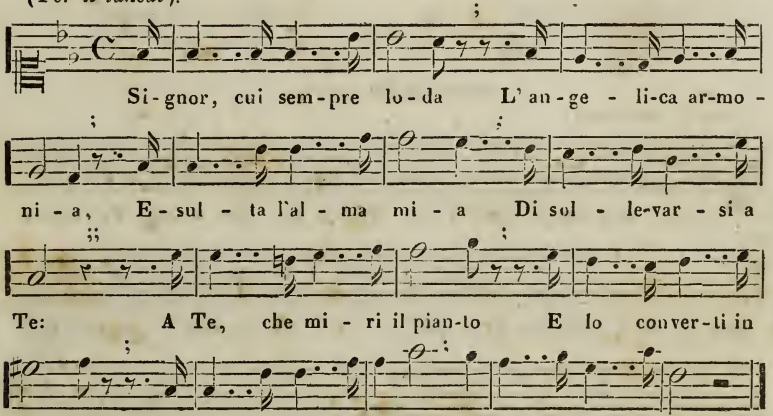
### N.° 1.

*Scala cantata.*




### N.° 2.

*Invocazione a Dio.*

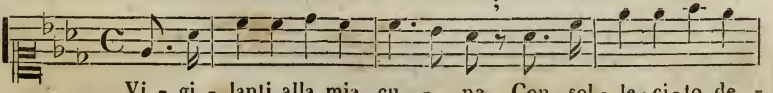
(*Per il lunedì*).

Fa che la via secura
Della salute io trovi,
Ed il tuo spirto innovi
In me la mente e il cor:

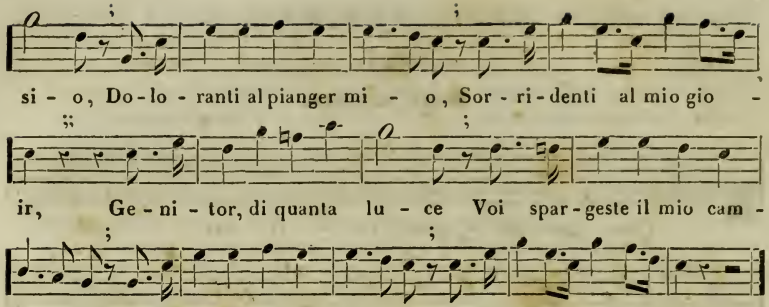
Sì che a Te sempre io pensi
Nell' opra e nel riposo,
E senta il gaudio ascoso
Nel verbo tuo, Signor.

### N.° 3.

*Amor dei parenti.*

(*Per il martedì*).





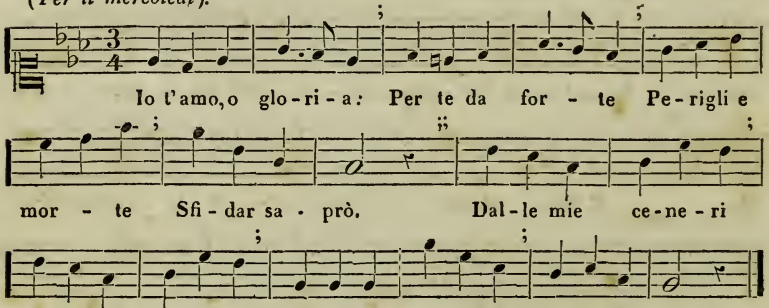

Da voi prima intesi il nome
Di quel Dio, che siede in Cielo,
Per voi chiaro e senza velo
Al mio ciglio splende il ver.

Mi destaste in sen gli affetti
Della gloria e dell' onore,
Per voi batte questo core,
A voi sacro è il mio pensier.

## N.° 4.

*Amor della gloria.*

(*Per il mercoledì*).



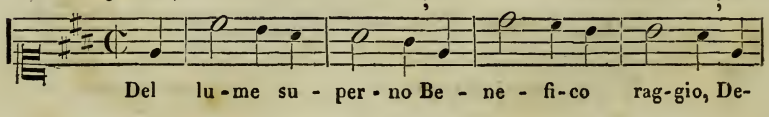

So, che di triboli
Irta è la via,
Dolce mi fia
Veglia e sudor.

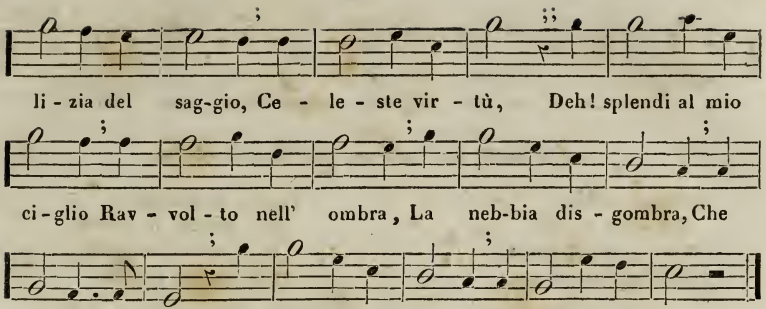
Oro, delizie
Non curo e troni
Se un tuo mi doni
Sguardo d'amor.

## N.° 5.

*Amor della virtù.*

(*Per il giovedì*).



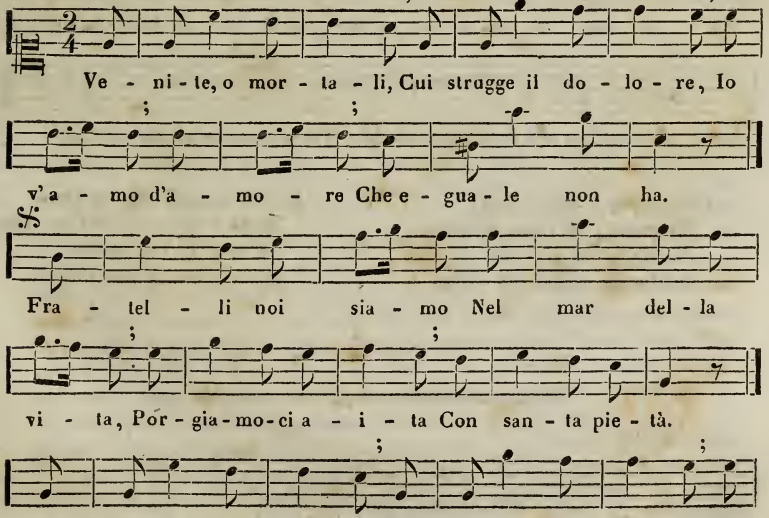
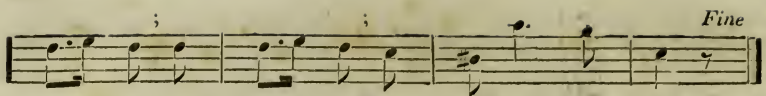



Discaccia le larve,
Che han cinto il tuo velo,
E han riso di cielo,
Ma il tosco nel sen;

Sul monte dei Santi
Contento mi guida,
Qual astro che rida
Per l' ampio seren.

## N.° 6.

*Amor de' poveri e degl' infelici.*

(*Per il venerdì*).



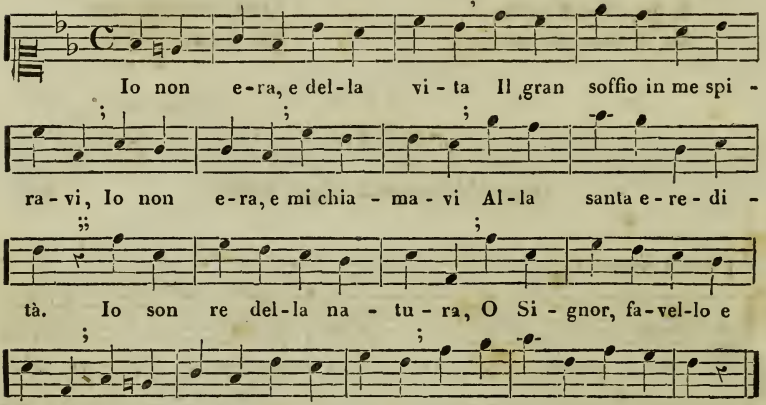

*Per le strofe che seguono, dal 𝄋 sino al fine.*

Sedetemi allato:
La santa parola,
Che molce e consola
Sul labbro mi sta.

Venite, o mortali,
Cui strugge il dolore,
Io v' amo d'amore,
Che eguale non ha.

## N.° 7.

*Amor di Dio considerato come creatore e benefattore dell' umana famiglia.*

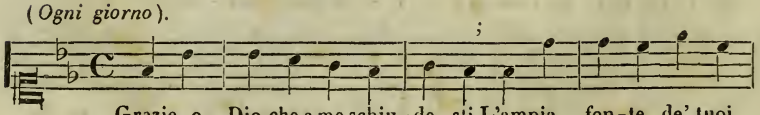
(*Per il sabbato*).

Forti gioie e cari affetti
Preparasti all'alma ardente,
Il tuo verbo alla mia mente
Schiuse il regno del saper.

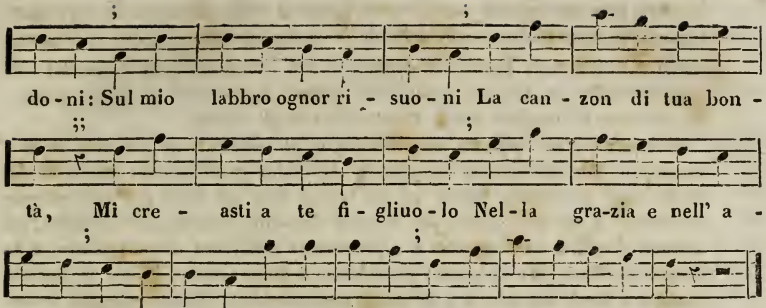
Io son angiolo che in terra
Mette l'ali e al Ciel sen vola:
Mi creò la tua parola,
Mi fa salvo il tuo voler.

## N.° 8.

*Ringraziamento dopo la scuola.*

(*Ogni giorno*).






La mia voce, cui si svela
Il segreto d'armonia,
S'alzi a Te devota e pia
Celebrando il tuo voler.

Nè cogli ebbri si confonda,
Di cui suona audace il canto,
Ma l'infiori il nome Santo,
Che a me brilla nel pensier.

---

## Capitolo 2.

## ESERCIZI SUL MELOPLASTO

### Art. 1.

#### OSSERVAZIONI SUL MODO DI FARLI STUDIARE.

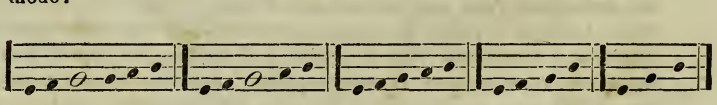
§§ 4-11. *Pag.* 18 *e seg.* Per far istudiare i seguenti esercizi, il maestro dee colla punta della bacchetta toccare sul meloplasto la linea o lo spazio indicato dalle note; gli alunni debbono nominar le note accennate dalla bacchetta, dando loro l'intonazione conveniente. La durata delle note dipende dal tempo che la bacchetta si ferma su tale o tal altra linea o spazio; tolta la bacchetta dal meloplasto, cessa ogni indicazione di note, e restano con ciò naturalmente indicate le pause. Il maestro inculcherà agli alunni di seguire con prontezza i movimenti della bacchetta, e di tacere come appena questa si toglie via dal meloplasto. Quando accadono ripetizioni di una stessa nota, non si farà altro che staccare la bacchetta dal meloplasto, e subito rimetterla allo stesso luogo; e di ciò ancora bisogna avvertire gli alunni. — Siccome questi esercizi riguardano soltanto lo studio dell'intonazione, la durata delle note non si è avuta in gran conto: gli abbiamo perciò scritti con due sole figure, nera senza coda e tonda; e intendiamo che le nere abbiano fra loro un valore uguale o quasi uguale, e le tonde un valore a un dipresso doppio di quello della nera. Egli è chiaro da ciò che il

maestro non dee curarsi gran fatto di fermarsi colla bacchetta sempre esattamente lo stesso tempo sulle note della medesima specie, sicchè nell'esecuzione esse riescano eguali in durata; e noi avremmo pur tralasciato di usar la tonda, se le note scritte con questa figura non avessero d'uopo di attirarsi in ispecial modo l'attenzione degli alunni.

Il maestro, nel segnare sul meloplasto gli esercizi, se già non li sa a memoria, dee certamente incontrare difficoltà grandissima: attesochè gli occhi suoi dovrebber essere ad un tempo fissi sul libro per raccoglierne lo scritto, e sul meloplasto per dirigere convenientemente la bacchetta, od almeno portarsi di continuo e rapidamente dal libro al meloplasto, e da questo al libro. Ma la prima operazione è impossibile, l'altra malagevolissima a farsi, chi non si è di molto impratichito. Cionulladimeno, osservando ben addentro la natura di questi esercizi, si scorgerà che la difficoltà è più apparente che reale. Difatto, in che consistono essi? Non in altro se non che in una formola di poche note; la quale si ripete più volte or intera, or tronca, or con le note variamente disposte. Cosicchè, letta e ritenuta la formola, la massima posta in capo ad ogni esercizio è guida ovvia e sufficiente per condurre a segnar sul meloplasto l'intero esercizio, e non dovere (se non forse in qualche raro caso) dar pure un'occhiata al libro.

Per gli esercizi sugli accordi v'ha una regola particolare che daremo a suo luogo.

Una seconda difficoltà può incontrare il maestro nel modo di procedere per insegnare le formole stesse; la quale sarà sciolta, attenendosi alle seguenti prescrizioni. Riguardo alle formole degli esercizi 1 (*A*), (*B*) e 2 (*A*), (*B*), sendochè gli alunni sono ancor digiuni di ogni idea di solfeggio, bisognerà che il maestro gliele faccia imparare *per eco*, toccandole però ad un tempo sul meloplasto. Quanto alle altre, è d'uopo cominciar a segnare sul meloplasto un passo che gli alunni, in forza delle cognizioni già acquistate, sieno in grado di saper eseguire, e che contenga le note della formola; il qual passo dovrà ripetersi più volte, togliendogli a mano a mano una delle note estranee alla formola, finchè restino solo le note di questa. Si noti però che la prima nota a togliersi ha da esser l'ultima, di poi la penultima, e quindi le altre a mano a mano con ordine retrogrado. Sarà bene che le note intermedie della formola nel primo passo siano ripetute per farle maggiormente osservare; ed ogni nota che forma ripetizione, debb'essere tolta ancor prima delle altre, cominciando però sempre dall'ultima e procedendo con ordine retrogrado. Spiegheremo tutto questo con un esempio. Abbiasi a far imparare la formola *do-mi-sol:* si procederà nel seguente modo:



ove si vede che incominciasi con *do-re*-mi-*mi-fa-sol*, passo già conosciuto dagli alunni, che contiene le note della formola *do-mi-sol*, e in cui si replica il *mi* per maggiormente imprimerlo nell'orecchio degli alunni; quindi si toglie via uno dei *mi*, e il *mi* rimanente si fa una volta lungo, una volta corto; poi si toglie l'ultima nota estranea, che è il *fa*, e infine il *re;* sicchè rimangono le sole note della formola. Per non tralasciar nulla di

ciò che può dirigere il maestro, abbiam posto avanti ad ogni formola il passo che primamente s'ha da istituire per farla imparare; ed è quello che designiamo col nome di *passo preparatorio.*

Ogni esercizio bisogna farlo studiare un po' lentamente dapprima, ed inculcando agli alunni l'attenzione, e poi via via più presto.

A ciò che abbiam detto non ha guari, è inutile l'aggiungere che sulle note bianche bisogna fermare un po' più a lungo la bacchetta.

Non si passerà da un esercizio ad un altro, finchè non è ben imparato quello che si studia. Che se un esercizio presenta una difficoltà insuperabile, è segno che i precedenti non sono ben saputi; ai quali bisognerà in tal caso ricorrere, e la difficoltà sarà appianata. Checchè avvenga poi, il maestro dee ben guardarsi dal solfeggiare egli stesso per insegnare, salvo i casi in cui abbiam prescritto il contrario. Attenendosi alla gradazione degli esercizi scritti in questo Metodo, ci confidiamo che la necessità di un tal ripiego non debba mai appresentarsi; senzachè vi sarà sempre modo di evitarla, mettendo in opera il processo che abbiamo poc'anzi indicato per far imparare le formole: processo in cui conviene addestrarsi perfettamente, essendo quello a cui si ha da ricorrere non solo in questi esercizi, ma in tutti gli altri del Metodo, quando s'incontra una difficoltà da superarsi nell'intonazioue.

È ben inteso che gli esercizi sul meloplasto, siccome gli altri, debbono, in generale parlando, esser eseguiti da tutti gli alunni contemporaneamente. Nulladimeno crediamo utile che il maestro di tanto in tanto inviti questo o quel gruppo o fila di alunni, od anche parzialmente questo o quell'alunno a solfeggiare per pochi momenti solo. Ciò serve a scoprire la varia loro attitudine e progresso, e ad eccitare in essi l'emulazione.

Finalmente, poichè la guida infallibile del solfeggiatore sempre ha da essere il sentimento della tonalità, seguono da ciò due altre avvertenze; e la prima (la qual è generale per tutto il Metodo) si è che, dove gli alunni durante un esercizio errassero al punto di perdere l'idea della tonalità, bisogna richiamargliela, dando l'intonazione, e facendo loro fare un brano di scala od un accordo o simile; l'altra (particolare a questi esercizi) è che ognuno d'essi debb'esser terminato con una di queste coppie di note, *si-do*, *re-do* o *sol-do*, le quali (e specialmente l'ultima) son le sole acconcie a dare all'orecchio il sentimento della conclusione. Laonde in fine di tutti gli esercizi in cui il sentimento della conclusione o manca affatto o non riesce abbastanza evidente, abbiamo posta la parola *coda;* la quale significa che bisogna far loro un'aggiunta, di cui abbiamo dato esempio negli esercizi 1.° e 2.°

## Art. 2

### OSSERVAZIONE

### *sull' intonazione da prendere per i seguenti esercizi, e sul modo di prenderla.*

In generale parlando, l'intonazione da prendersi per ogni esercizio debb' esser tale che la tessitura di questo riesca comoda od almeno accessibile a tutti gli alunni. Per tal modo, supposto per esempio che l'eser-

cizio s'aggiri nell'estensione di *do* (prima linea) a *do* (quarto spazio), l'intonazione sarà il *do* medesimo, perocchè questa tessitura è comodissima per ogni specie di voci, o sian di fanciulli o d'uomini. Ma ognun vede che lo stesso non sarebbe, ove l'esercizio s'aggirasse nell'estensione di *sol* (terza linea) a *sol* (sopra il rigo), estensione, in quanto alle note più acute, inaccessibile ai contralti ed ai bassi. In simil caso bisognerebbe dare al *sol* l'intonazione del *do* o del *re*, e l'esercizio verrebbe così ad esser eseguito senza sforzo da tutte le voci. Senza estenderci a prescrivere ulteriori regole a quest'oggetto, noi abbiamo preso il partito di segnare l'intonazione conveniente a tutti gli esercizi che debbono esser trasportati. Di maniera che tutti quelli che non hanno segno, s'intende debbano esser intonati nel tuono in cui sono scritti: gli altri debbono esser trasportati secondo l'indicazione. E per dar un esempio di tale trasposizione, pogniamo il n.° 1 (*C*), dell'esercizio 5. Ivi sta scritto *in si* ♭: queste parole significano che bisogna dare al *do* l'intonazione del *si* ♭, e che per conseguente gli alunni, solfeggiando le note *do, mi, sol*, ecc., pronunziano bensì questi nomi, ma la loro intonazione, rapportata al corista, è quella delle note *si* ♭, *re*, *fa*, ecc.: in due parole, si conservano i nomi delle note scritte, ma si trasporta il tuono alla seconda inferiore. Quest'osservazione serve, non solo per i seguenti esercizi, ma per tutti quanti sono nel Metodo.

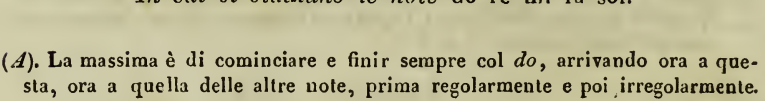
L'intonazione poi si prende dal corista; ed ecco come deesi procedere per comunicarla agli alunni. Il maestro vocalizzerà la prima del tuono in cui debb'eseguirsi l'esercizio, con voce non clamorosa no, ma ferma e decisa; e subito di poi darà un colpo di bacchetta. Udito il colpo, gli alunni ripeteranno immantinente la voce fatta dal maestro; il quale, lasciatala prolungare per tre o quattro secondi, farà cessare dando tre colpi precipitosi, in questo modo: , che è il segnale del silenzio; quindi, partendo dall'intonazione medesima, si eseguirà l'esercizio. Occorrendo che la nota dell'intonazione non debba esser la prima del tuono, allora bisogna non vocalizzarla, ma solfeggiarla. - È inutile l'avvertire che di tutto questo processo il maestro dee prender intelligenza cogli alunni.

## ESERCIZIO 1.

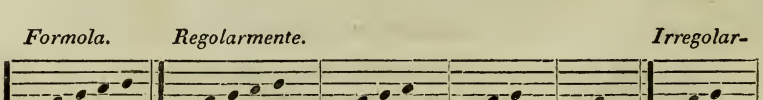
*In cui si studiano le note* do-re-mi-fa-sol.

(*A*). La massima è di cominciare e finir sempre col *do*, arrivando ora a questa, ora a quella delle altre note, prima regolarmente e poi irregolarmente.

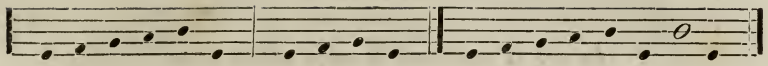
*Formola.* *Regolarmente.* *Irregolar-*



*mente.*

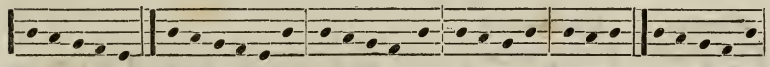


*Coda.*

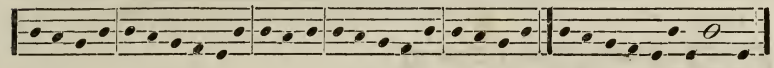


(*B*). La massima è di cominciare e finir sempre col *sol*, arrivando ora a questa, ora a quella delle altre note, prima regolarmente e poi irregolarmente.

*Formola.* *Regolarmente.* *Irregolar-*

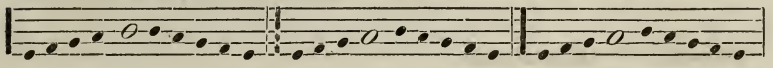


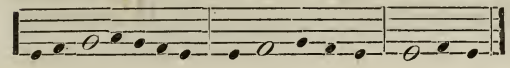
*mente.* *Coda.*



(*C*) La massima è come quella dell' esercizio (*A*).

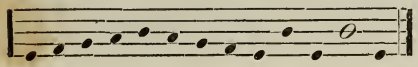
*Passo preparatorio.* *Formola.* *Regolarmente.*





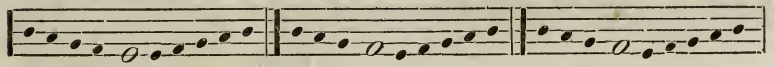
*Si prosegua irregolarmente e senza note bianche.*

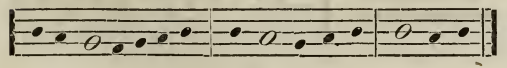
*Coda.*



(*D*) La massima è come quella dell' esercizio (*B*).

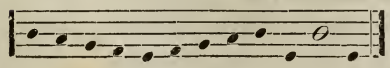
*Passo preparatorio.* *Formola.* *Regolarmente.*





*Si prosegua irregolarmente e senza note bianche.*

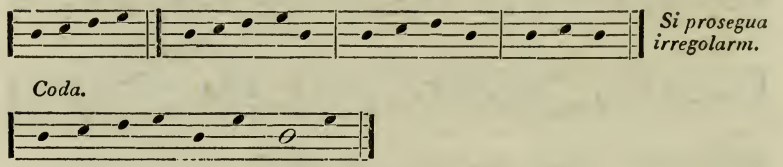
*Coda.*



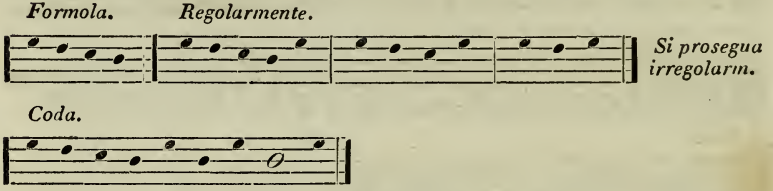
## ESERCIZIO 2.

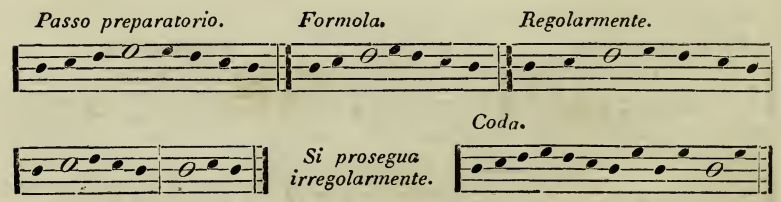
*In cui si studiano le note* sol-la-si-do.

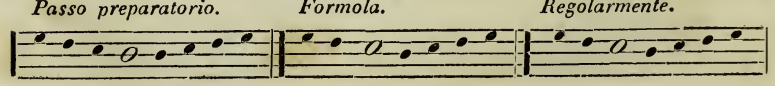
(*A*) La massima è di cominciare e finir sempre col *sol*, arrivando ora a questa, ora a quella delle altre note, prima regolarmente e poi irregolarmente.

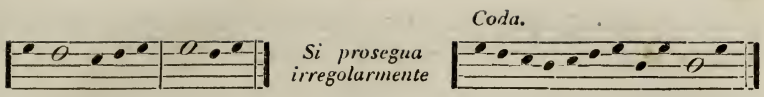



(*B*) La massima è di cominciare e finir sempre col *do*, arrivando ora a questa, ora a quella delle altre note, prima regolarmente e poi irregolarmente.



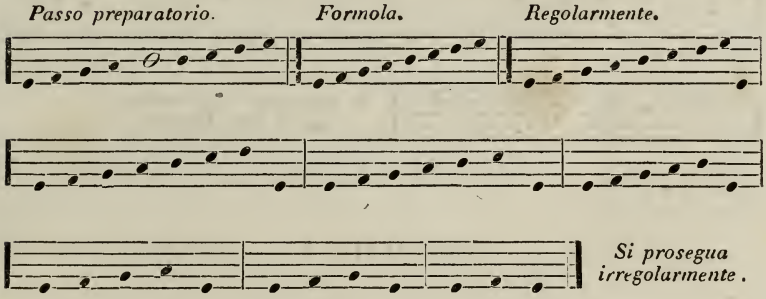
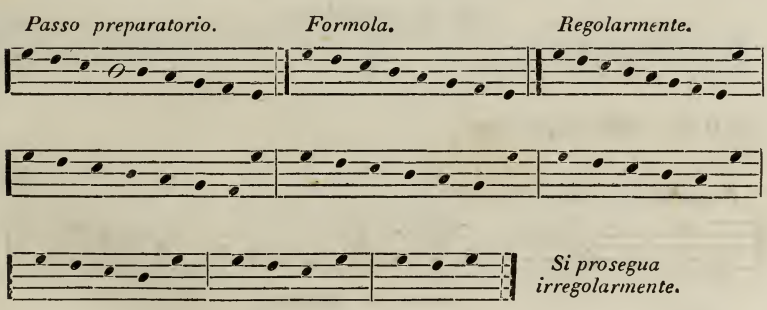

(*C*) La massima è quella del precedente esercizio (*A*).

(*D*) La massima è quella del precedente esercizio (*B*).

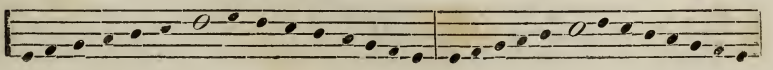


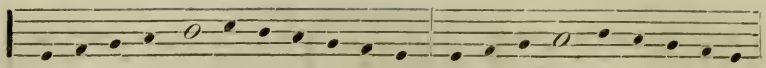


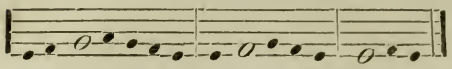

## ESERCIZIO 3.

*In cui si studia l'intera scala.*

(*A*) La massima è analoga a quella dell' esercizio 1 (*A*).

(*B*) La massima è analoga a quella dell' esercizio 1 (*B*).

(*C*) La massima è analoga a quella dell' esercizio 1 (*A*).



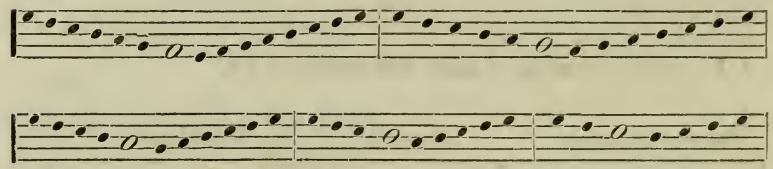


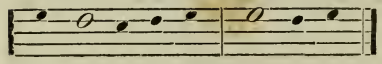


*Si prosegua irregolarmente e senza note bianche.*

(*D*) La massima è analoga a quella dell'esercizio 1 (*B*).

*Regolarmente.*





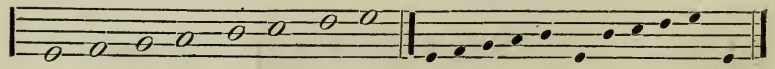
*Si prosegua irregolarmente e senza note bianche.*

## ESERCIZIO 4.

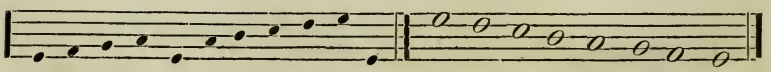
*In cui si studia la scala frammezzata dal* do, *e in cui la nota che segue il* do, *è sempre la ripetizione della nota che lo precedeva.*

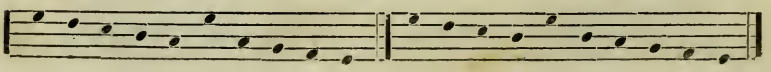
(*A*) Il *do* a ogni cinque note.

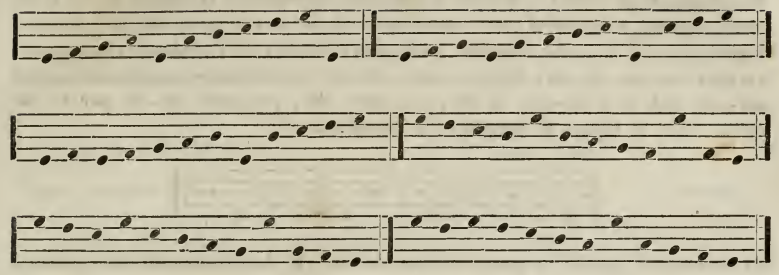
*Formola.*

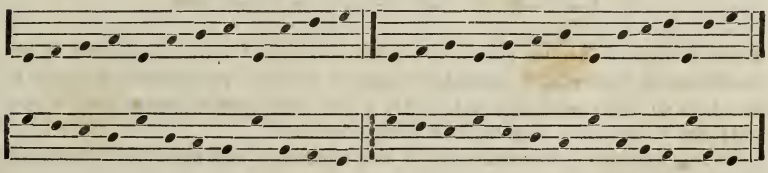


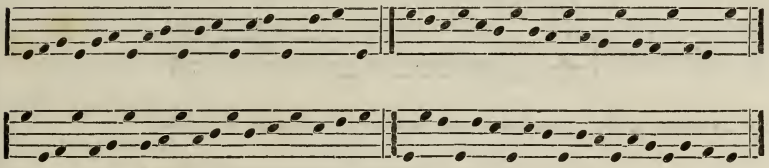
*Formola.*





(*B*) Il *do* a ogni quattro note.

(*C*) Il *do* a ogni tre note.



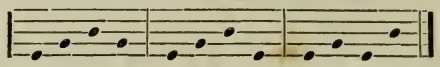
(*D*) Il *do* a ogni due note.

## ESERCIZIO 5.

*In cui si studiano gli accordi* do-mi-sol, do-fa-la, si-re-sol, *ed i loro rivolti.*

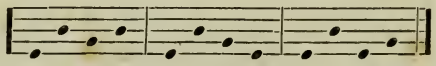
### AVVERTENZE.

È utile che questi accordi siano composti di quattro note; epperciò se ne ripeterà una in ognuno: di maniera che per esempio invece di *do-mi-sol*, si farà *do-mi-sol-do*, o *do-mi-sol-mi* o *do-sol-mi-sol*, ecc. In quest' esercizio, siccome in tutti quelli che vertono sopra gli accordi, la massima è di disporre le loro note in tutte le maniere possibili. Noi daremmo volontieri per esteso le disposizioni di note, conformemente alla prescritta massima: ce ne

passiamo tuttavia, perchè il maestro potrà più facilmente trovarle da sè mediante una regola, che non coll'avere sotto agli occhi una enorme farraggine di esempi. E la regola è questa. Prendiamo ad esempio il primo dei detti accordi: ognun vede ch'ei può cominciare col *do* o col *mi* o col *sol*. Cominciando col *do*, la nota seguente può essere *mi* o *sol*. Pogniamo che sia *mi:* avremo dunque *do-mi*; dopo le quali possono succedere tre combinazioni, cioè *sol-mi*, *sol-do* e *do-sol*. Il che vuol dire che, ponendo *do-mi* per le due prime note, si hanno le seguenti tre combinazioni:



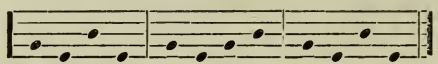
Se, invece di *do-mi*, si comincia con *do-sol*, le due rimanenti note possono essere *mi-sol*, *mi-do* e *do-mi;* il che somministra queste tre nuove combinazioni:



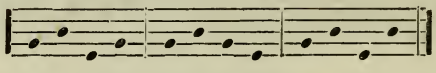
Posto dunque il *do* per prima nota, noi abbiamo trovato facilmente le sei combinazioni possibili. E perchè facilmente? Perchè, prefiggendo che dopo il *do* abbia da venire un'altra data nota, a due note non si pensa più, e non resta che a variare la disposizione delle altre due.

Se noi porremo per prima nota il *mi*, troveremo con egual facilità altre sei combinazioni, cioè:

da *mi-do*

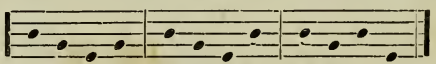


e da *mi-sol*

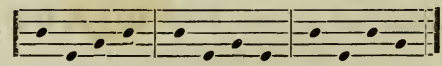


E in simil modo, prendendo per prima nota il *sol*, troveremo:

da *sol-mi*



e da *sol-do*



Ecco come, senza aver ricorso al libro, si può trovare facilmente le diciotto disposizioni diverse di cui è suscettivo un accordo di quattro note, qual è *do-mi-sol* con una delle sue note ripetuta. Con lo stesso procedimento si troveranno quelle di cui sono suscettivi non solo gli altri due accordi summenzionati, ma ancora quanti formano il soggetto di questo capitolo. Onde noi ci siamo limitati a dare le sole formole degli accordi, ed, ov'è d'uopo, il passo preparatorio per insegnarle.

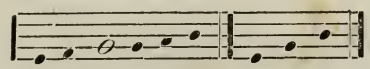
Cionulladimeno crediamo di render anco più facile al maestro il segnare sul meloplasto questi esercizi, unendo a questo libro un foglio, ch' ei dovrà stac-

care ed affiggere ad un lembo del meloplasto, in modo che gli riesca comodo il guardarlo. Nel qual foglio stanno disegnate le surriferite diciotto disposizioni, e ordinate nel modo che ci pare più progressivo, e per conseguente più atto ad accelerare l' apprendimento negli alunni. Il detto esemplare, essendo scritto con note senza rigo, si può applicare a tutti gli esercizi di questo genere.

Ecco ora gli esercizi.

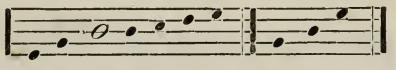
I. (*A*). Accordo *do-mi-sol.*

*Passo preparatorio.* *Formola.*



(*B*). Primo rivolto.

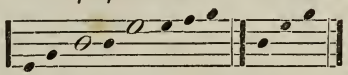
*Passo preparatorio.* *Formola.*



(*C*). Secondo rivolto.

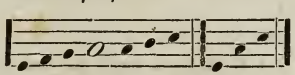
*Passo preparatorio.* *Form.*

(In *si* ♭)



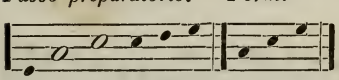
II. (*A*). Accordo *do-fa-la.*

*Passo preparat.* *Form.*



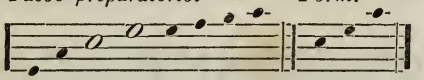
(*B*). Primo rivolto.

*Passo preparatorio.* *Form.*



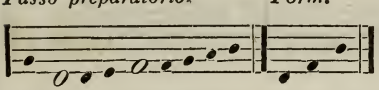
(*C*). Secondo rivolto.

*Passo preparatorio.* *Form.*



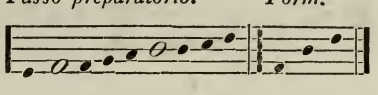
III. (*A*). Accordo *si-re-sol.*

*Passo preparatorio.* *Form.*



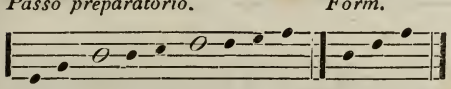
(*B*). Primo rivolto.

*Passo preparatorio.* *Form.*



(*C*) Secondo rivolto.

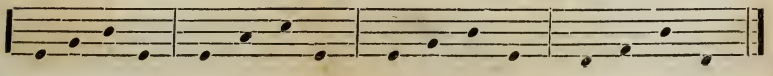
*Passo preparatorio.* *Form.*

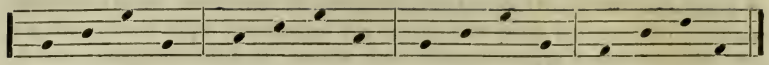


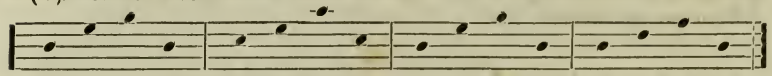
## ESERCIZIO 6.

*Riunione dei tre accordi studiati nell' esercizio precedente.*

(*A*). Accordi primitivi.



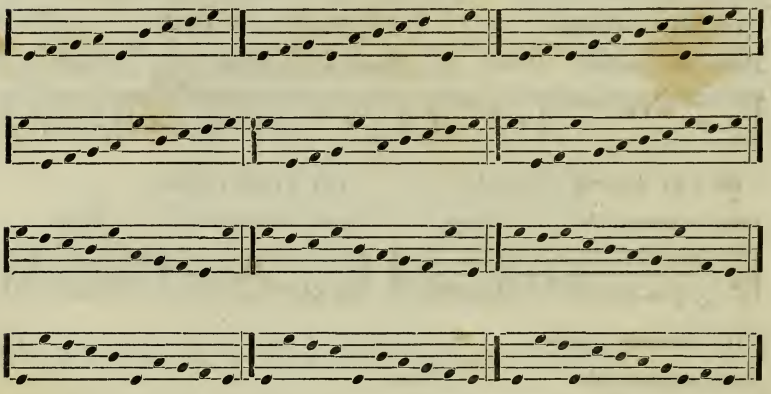
(*B*) Primi rivolti.

(*C*). Secondi rivolti.



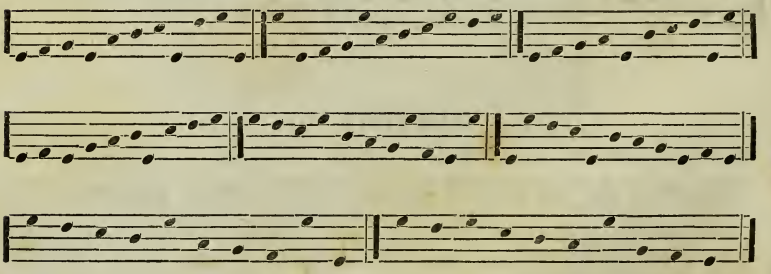
## ESERCIZIO 7.

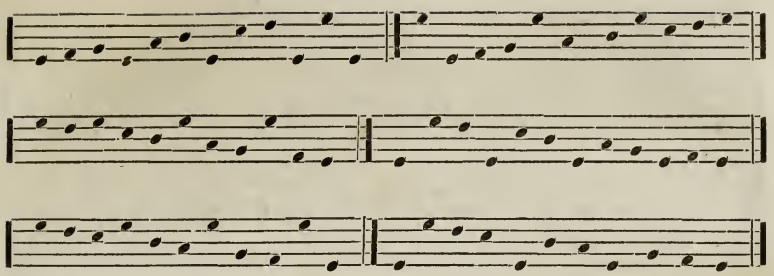
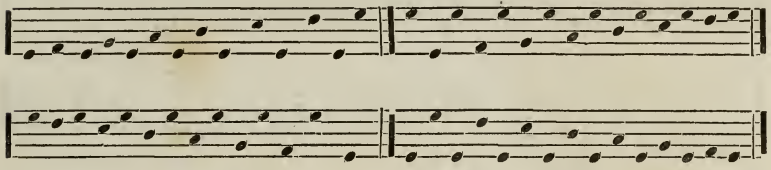
*Scála frammezzata dal* do, *in cui la nota che segue il* do, *è diversa da quella che lo precedeva.*

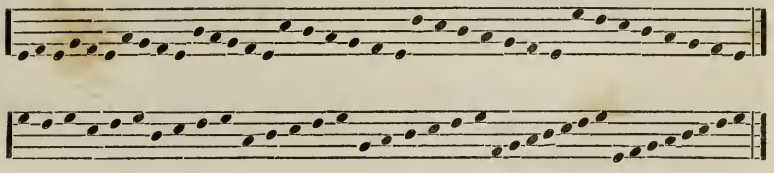
(*A*) Il *do* a ogni quattro note.



(*B*) Il *do* a ogni tre note.



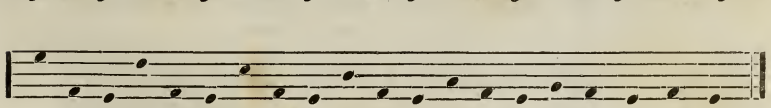
(*C*). Il *do* a ogni due note.

(*D*) Il *do* a ogni nota.

(*E*) Brano di scala, che aumentandosi sempre d'un grado, si compie.



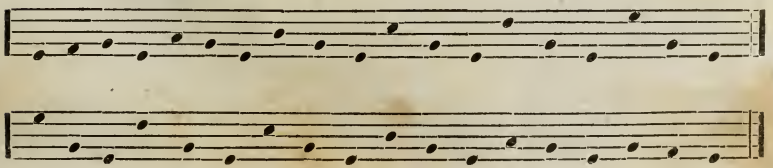
## ESERCIZIO 8.

*Scala frammezzata dal* do, *e da una delle altre note.*

(*A*) Dal *re* e dal *do*.

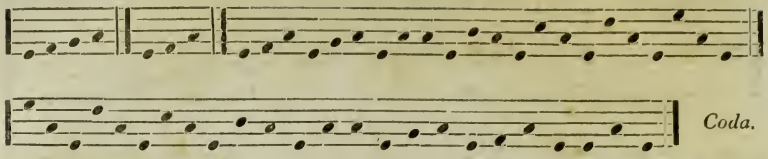


(*B*) Dal *mi* e dal *do*.



(*C*) Dal *fa* e dal *do*.

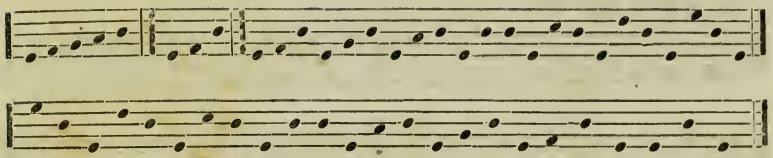
*Passo prep.* *Form.*



*Coda.*

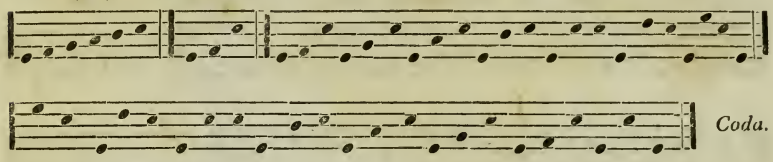
(*D*) Dal *sol* e dal *do*.

*Passo prep.* *Form.*



(*E*) Dal *la* e dal *do*.

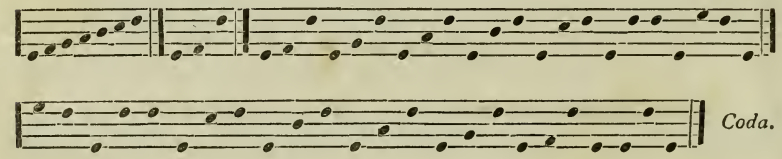
*Passo prep.* *Form.*



*Coda.*

(*F*) Dal *si* e dal *do*.

*Passo prep.* *Form.*



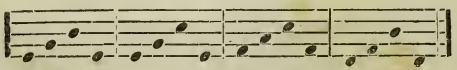
*Coda.*

## ESERCIZIO 9.

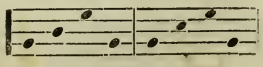
*Studio degli accordi* do-mi-sol, do-mi-la, re-fa-la, si-re-sol, *e loro rivolti*.

La massima è quella dell' esercizio 5.

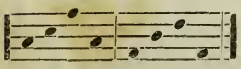
(*A*) I detti accordi.



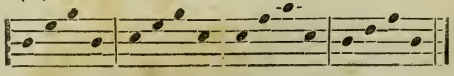
(*B*) Primo rivolto.



(*C*) Secondo rivolto.



In *la*

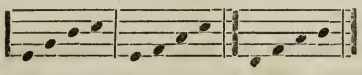


## ESERCIZIO 10.

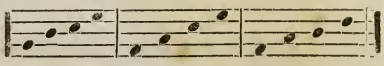
*Studio degli accordi* do-mi-sol-la, do-re-fa-la, si-re-fa-sol, *e loro rivolti.*

La massima è quella dell'esercizio 5. Ma poichè in ognuno di questi accordi le note sono effettivamente quattro, ne segue che le combinazioni possono essere ventiquattro, e non diciotto come negli accordi precedenti; inoltre questo numero di note importa che la loro distribuzione non può esser conforme a quella praticata negli altri esercizi; epperciò bisogna nel sovracitato foglio attenersi alla norma segnata per l'esercizio 10.

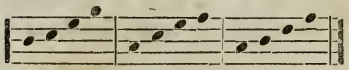
(*A*) I detti accordi.



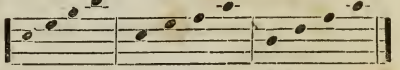
(*B*) Primo rivolto.



(*C*) Secondo rivolto.



(*D*) Terzo rivolto.



## CAPITOLO 3.

### ESERCIZI A DUE PARTI SUL MELOPLASTO.

§§ 14 e 15 *pag.* 48 *e seg.* Allorchè si dà principio a questa specie di esercizi, è necessario coordinare gli alunni in due masse, senza però tener conto della qualità della loro voce, a nulla importando per ora che i soprani si trovino alla rinfusa coi contralti, od i tenori coi bassi. Disposti così gli alunni, in ogni lezione, circa dieci minuti prima del terminare, il maestro ne impiegherà cinque o sei a proseguire gli esercizi del capitolo precedente, e nel tempo che rimane, dato di piglio a due bacchette, e assegnatane una a questa, l'altra a quella massa, farà eseguire gli esercizi a due parti di cui si tratta nel capitolo presente.

L'inserire in questo libro tutti gli esercizi di questo genere che occorrerebbero, tornerebbe inutile, primieramente perchè, senza dire del soverchio volume che acquisterebbe il libro, quasi impossibile riescirebbe il leggerli e ad un tempo segnarli sul meloplasto, avendo il maestro ambe le mani occupate dalle bacchette; quindi perchè, siccome essi non possono avere la regolarità dei precedenti, così non si può, come per quelli, trovare nè formole nè massime che servan di guida. Onde il maestro dee comporseli, o per meglio dire, improvvisarli al momento in cui gli sono bisognevoli. Ma come saprà improvvisarli chi non è compositore? Premesso che in questa specie di esercizi, (purch'essi non siano affatto privi di un qualche senso) non si richiede nè elevatezza di stile nè magisterio di condotta, basterà all'uopo studiare con molta attenzione le poche definizioni e regole che or ora daremo, ed alcun poco esercitarsi

per metterle in pratica. Ove poi taluno vi fosse che cionulladimeno non pervenisse a conseguire l'opportuna abilità, questi esercizi, avvegnachè utilissimi, non sono tuttavia talmente indispensabili, che il resto del Metodo non possa procedere senza di essi; e si potrebbero perciò tralasciare, surrogandoli con altri ideali ad una sola parte.

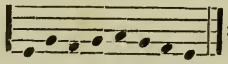
## Art. 1.

### DEFINIZIONI.

### a)

*Che cosa sia l'immobilità e il moto di una parte.*

1.° Una bacchetta può rimanersi ferma in un punto del meloplasto o ribattere più volte il medesimo punto, come quando si prolunga per qualche tempo una nota ( 𝅝 ) o si ripete due o più volte la medesima nota (𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥): allora dicesi che la parte fatta da questa bacchetta è *immobile*.

2.° La bacchetta può muoversi da un punto all'altro, cioè fare note diverse, come per esempio  ; e allora dicesi che la parte fa *moto*.

### b)

*In quante maniere si possano muovere due parti, una relativamente all' altra.*

Se noi mettiamo due bacchette sul meloplasto, accadrà che, movendosi, esse faranno tal moto non altrimenti che in una delle tre seguenti maniere:

1.° Si moveranno nel medesimo senso, cioè saliranno o discenderanno tutte e due ad un tempo. Questo moto il chiameremo *retto*.

2.° L'una starà ferma e l'altra si muoverà salendo o discendendo; il quale chiameremo *moto obliquo*.

3.° Si moveranno in senso opposto, cioè l'una salirà, mentre l'altra discenderà e viceversa; e questo il chiameremo *moto contrario*.

### c)

*Qualità consonante o dissonante degli intervalli.*

1.° Chiamansi *intervalli consonanti o consonanze* la terza, la quinta, la sesta ed i loro equisoni.

2.° La quinta e l'ottava diconsi *consonanze perfette*, la terza e la sesta *consonanze imperfette.*

3.° Chiamansi *intervalli dissonanti* o *dissonanze* la seconda, la quarta, la settima ed i loro equisoni.

4.° Nelle dissonanze non tutte e due le note dell'intervallo sono dissonanti, ma una sola, ed è quella che si scorge nel seguente quadro:

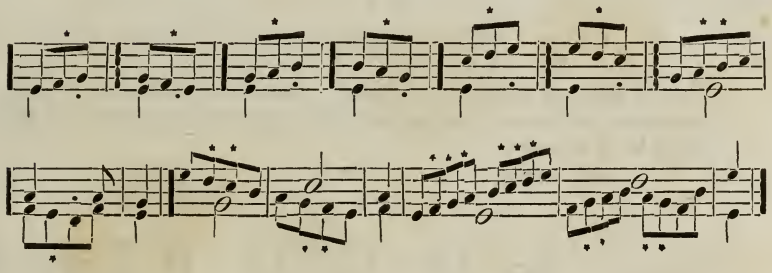
Nella seconda è dissonante la nota inferiore. - Posta la seconda *do-re*, è dissonante il *do*.
Nella quarta. . . . . la nota superiore. - Posta la quarta *sol-do*, è dissonante il *do*.
Nella settima . . . . . la nota superiore. - Posta la settima *sol-fa*, è dissonante il *fa*.

## d)

### *Note di passaggio.*

Nel moto obliquo la bacchetta che si muove, può procedere per scala o per salto. Quando si muove per scala, tutte le note, salvo la prima e l'ultima di quella scala o brano di scala che si fa, diconsi di *passaggio*.

ESEMPI

*nei quali le note di passaggio sono contrassegnate coll' asterisco.*

## Art. 2.

### REGOLE GENERALI.

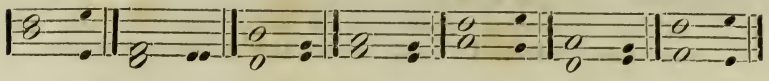
1.ª Sono da usarsi più di frequente le consonanze imperfette, cioè la terza e la sesta, perchè intervalli più armoniosi.

2.ª In generale parlando, ognuna delle due bacchette ha da procedere per intervalli anzi piccoli che grandi.

3.ª Bisogna, massimamente per gli adulti, toccar raramente il *mi* acuto,

e non mai oltrepassarlo. Si può anche oltrepassarlo: ma in tal caso bisogna aver preso l'intonazione più bassa, verbigrazia in *si* od in *la*.

4.ª Ogni esercizio vuol esser terminato in una delle seguenti maniere:



## Art. 3.

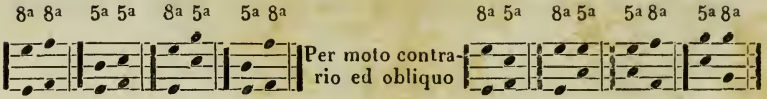
### REGOLE PARTICOLARI.

### a)

*Per le consonanze.*

1.ª Non si passerà mai con moto retto da una consonanza perfetta ad un'altra consonanza perfetta.

ESEMPIO.

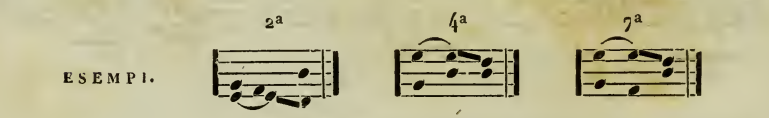



2.ª Ogni altro passaggio si può fare con uno qualunque dei tre moti.

### b)

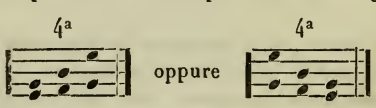
*Per le dissonanze.*

1.ª A praticare con buon effetto una dissonanza, bisogna che la nota dissonante s'introduca come prolungazione della nota precedente, e poi discenda di seconda.




ove si vede (n.° 1) che il secondo *do*, che forma la dissonanza di seconda, è una prolungazione del primo *do*, e discende poi di seconda sul *si*. Lo stesso scorgesi nel secondo *do* dei numeri 2 e 3.

2.ª La quarta può anche essere praticata nella seguente maniera:




Quì la quarta non è una prolungazione: ma nella parte inferiore è nota di passaggio.

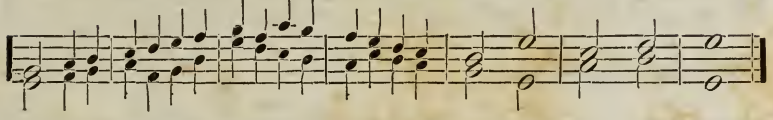
## c )

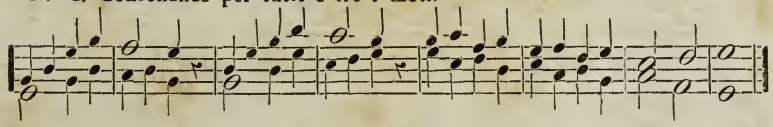
### *Per le note di passaggio.*

Le note di passaggio, o siano consonanze o dissonanze, non vanno soggette a niuna regola.

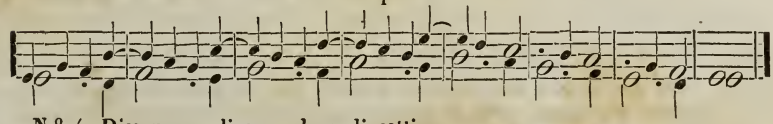
---

Seguono parecchi esempi di vario genere, per dare un'idea del come si possono variare gli esercizi.

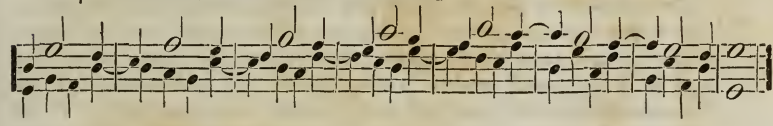
N.° 1. Consonanze per moto retto e contrario.

N.° 2. Consonanze per tutti e tre i moti.



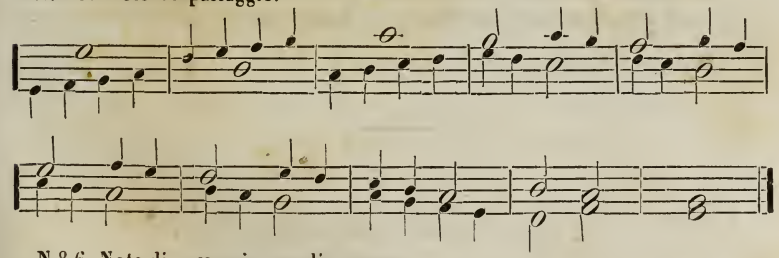
N.° 3. Dissonanze di seconda e di quarta.



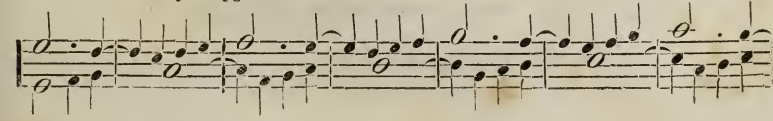
N.° 4. Dissonanze di seconda e di settima

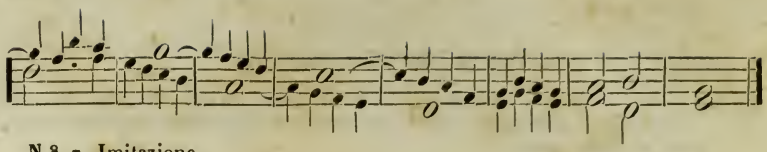


N.° 5. Note di passaggio.

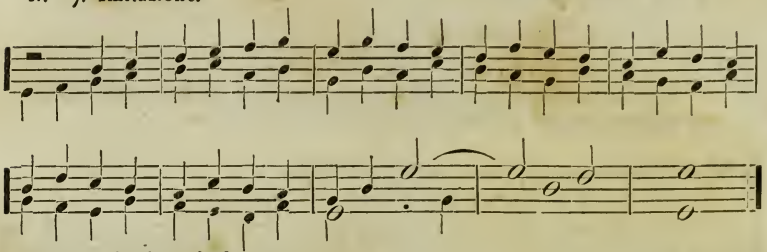


N.° 6. Note di passaggio con dissonanza.

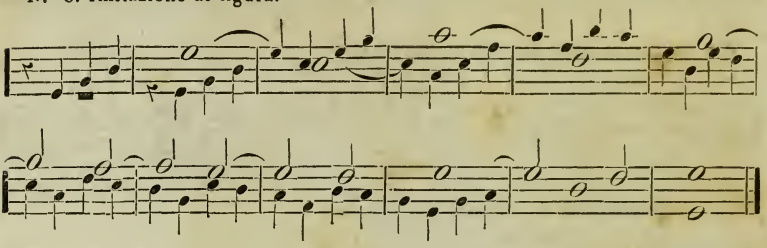




N.° 7. Imitazione.



N.° 8. Imitazione di figura.



Chi ben impara le definizioni e regole fin qui date, e le osserva nella pratica, può essere certo di metter regolarità in tutti gli esercizi ch'egli improvviserà. Non dee peraltro credere di poter fare quanto potrebbe un vero compositore, nè indurvi la maestria di cui questi sarebbe capace: perciocchè questa specie di teoria è ben lontana dal bastare all'uopo, ed anzi in diversi punti erronea, avuto riguardo allo stato attuale dell'arte armonica: la si dee riguardare semplicemente come un ripiego il più ovvio per abilitare in breve tempo chi è affatto ignaro della detta arte, a far quel poco che si desidera per completare le esercitazioni degli alunni.

FINE DELL' APPENDICE

DELLA PRIMA SEZIONE.

# SEZIONE SECONDA

TUONI. — MODI. — MODULAZIONE. — CHIAVI. — INTERVALLI — VOCALIZZO. — BISCROME E PAUSE RELATIVE. — MOVIMENTI.

## § 1.

### BISCROME.

Pronunziate più volte di seguito, a distanze di tempo uguali, i numeri 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Gli pronunzierò io una volta, e subito dopo comincierete voi dall'*uno*, e quando avrete detto *otto*, ricomincierete *uno* e seguirete, finchè io non vi accennerò che basta.

(Il maestro pronunzi i detti numeri una volta, e senza interruzione comincino e proseguano dipoi gli alunni, finchè gli eseguiscano a dovere.)

Ora dovete battere come al solito, e insieme dire i numeri, osservando però che laddove prima voi dicevate un solo numero per ogni movimento, ora dovete dirne due, cioè battendo sul braccio direte *uno*, e *due* tenendo ferma la mano sul braccio; alzando direte *tre*, e stando fermi in aria, direte *quattro*; e così direte *cinque* battendo sul petto, *sei* stando fermi, *sette* alzando e *otto* stando fermi. Farò io una volta, secondo il solito, e subito dopo comincierete voi.

(Il maestro e gli alunni eseguiranno secondo questa prescrizione.)

Ora, invece di dire i numeri, dite le note *la, la, la*.....

(Si dia una misura d'avvertimento, profferendo i numeri, e gli alunni proseguano, dicendo *la, la, la*, ecc.)

*D.* Quante note avete posto ad ogni movimento?

*R.* Due.

*D.* Dunque quanti movimenti vale ogni nota?

*R.* Vale un mezzo movimento.

*D.* Se doveste scrivere questa nota che vale un mezzo movimento, scrivereste voi una bianca o una nera od una croma?

*R.* Niuna di esse, perchè tutte vagliono più d'un mezzo movimento.

Bisogna dunque inventare una nuova figura di nota. È subito fatto.

*D.* La nera quanto vale?

*R.* Due movimenti.

*D.* Ha uncino alla coda?

*R.* Nossignore.

*D.* E la croma quanti movimenti vale?

*R.* Uno.

*D.* Ha uncini alla coda?

*R.* Ne ha uno.

Dunque la croma, che ha un uncino, vale la metà della nera che non ne ha punto. Dunque se noi facciamo due uncini ad una nota, possiamo intendere ch'essa vaglia la metà della croma che ne ha uno. (Si scriva sulla lavagna una croma, e sotto a quella, una biscroma). Questa nota che ha due uncini, intenderemo che valga la metà di questa che ne ha uno; che valga cioè un mezzo movimento, la metà d'un movimento.

Ora bisogna imporre un nome a questa nuova figura. Sapete voi che cosa vuol dire la parola *bis*? Vuol dire *due volte*. Se dunque questa che ha un uncino, la chiamiamo *croma*, questa che ne ha due, potremo chiamarla *biscroma*, cioè *due volte croma*, perchè appunto ha due volte il distintivo della croma, che è l'uncino.

Egli è ben inteso che dove sono più biscrome, invece di fare due uncini ad ogni nota, noi potremo tirare due grosse linee che le abbracci tutte, siccome ne tiriamo una, quando sono più crome insieme.

(Finchè non si sarà pervenuti al § 5, si farà ogni giorno alcuni minuti di esercizio sulle biscrome coi nomi di note *la*, *la*, *la*, conforme alla prescrizione data dianzi. Il maestro porterà tutta la sua attenzione e cura, affinchè gli alunni facciano i movimenti esattamente nella maniera indicata, perchè da ciò dipende la buona riuscita della lettura misurata di questa Sezione).

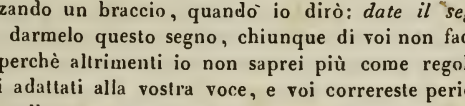
---

## § 2.

### PREPARAZIONE PER IL SOLFEGGIO A DUE PARTI.

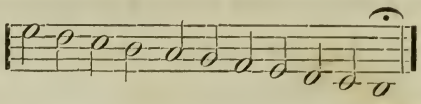
(Per tutta questa Sezione gli alunni debbono esser separati in due masse distinte, una delle quali sarà composta di soprani o tenori, l'altra di contralti o bassi.

Per distinguere la qualità della voce degli alunni, il mezzo che pare più ovvio e sicuro, è quello di provare partitamente la voce d'ogni alunno: ma sopratutto in quanto ai fanciulli, questo cotal metodo non va esente da inconvenienti, perocchè moltissimi di loro, trovandosi a dover solfeggiare isolati, o sia per effetto di timidità o per altra cagione, come arrivano ad un certo grado di acutezza o di gravità, non v'è più modo di fargliela superare, ancorchè per avventura l'estensione della loro voce il consenta. Onde io propongo un altro mezzo semplice e spedito, il quale è questo: Dicasi agli alunni a un dipresso queste parole: « Io vi farò eseguire una scala. Ognuno di voi dee far ben attenzione all'ultima nota di essa. Tutti coloro che non potranno fare quest'ultima nota, o in qualche modo stenteranno a farla, debbono darmene segno, alzando un braccio, quando io dirò: *date il segno*. Badate di non mancar di darmelo questo segno, chiunque di voi non faccia con facilità la detta nota, perchè altrimenti io non saprei più come regolarmi per farvi fare gli esercizi adattati alla vostra voce, e voi correreste pericolo di danneggiarvi non solo nella voce, ma anche nel petto ». Ciò premesso, si prenda dal corista l'intonazione di *do* e si faccia ripetere alla massa riunita di tutti gli alunni; quindi, partendo da quell'intonazione, si faccia loro eseguire sul meloplasto una scala che dal *do* si estenda sino al *sol* acuto, come in quest'esempio:



E ciò fatto, subitamente dicasi: *date il segno*. Da ciò si verrà a conoscere che tutti gli alunni che hanno alzato il braccio, non possono salire agli acuti; e di questi si farà la massa dei contralti o dei bassi, separandogli immediatamente dagli altri, che comporranno l'altra massa. Per maggior cautela si potrà ripetere l'esperimento anche dopo fatta la separazione. Oltrecciò, dove i soprani o tenori riescano in molto maggior numero che non i contralti o bassi, si

farà per quelli (cioè per i soprani o tenori) un altro esperimento analogo al precedente, il quale consiste nel far loro eseguire una scala che cominci dal *do* acuto e si estenda sino al *sol* grave, in questa guisa:

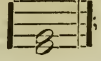


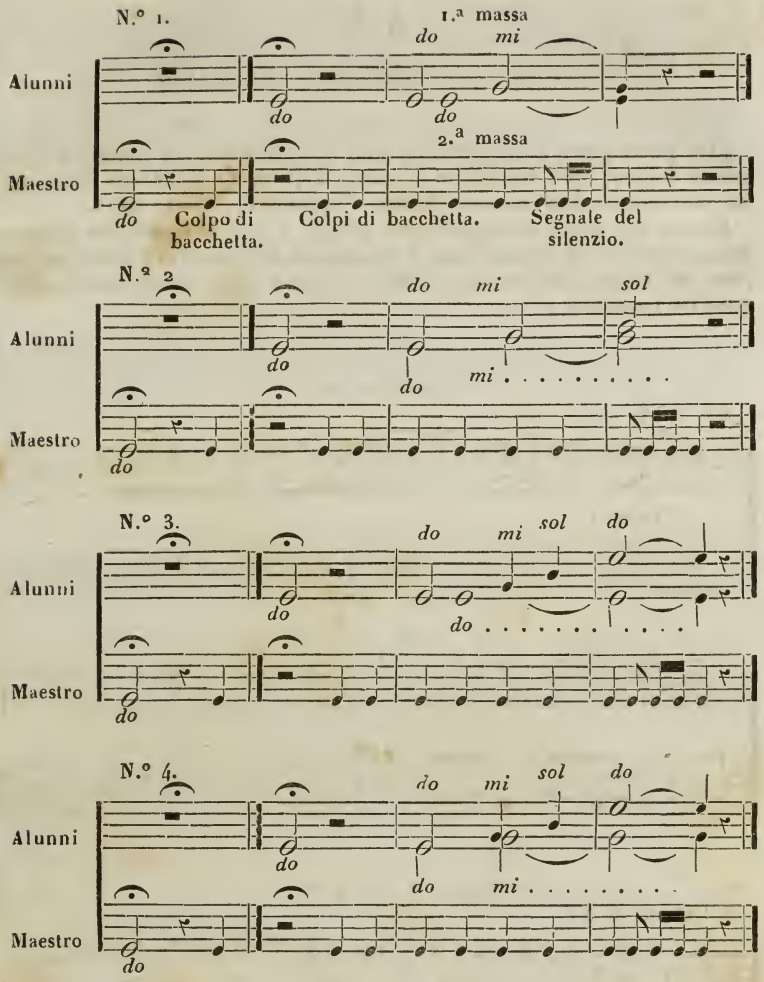
Si premetta l'avvertimento intorno al segno a darsi per l'ultima nota, e richiesto poi il segno ed avutolo, si mandi nella massa dei contralti o bassi coloro che avranno potuto fare con qualche facilità e con voce sensibile il *sol* grave.

Tuttociò non esclude che nel seguito, riconoscendo un alunno essere stato mal collocato, si faccia passare dall'una all'altra massa.

In tutti i solfeggi della presente Sezione è necessario che ambe le masse riunite studino anzitutto ad una ad una le due parti, ancorchè poi nell'esecuzione contemporanea ogni massa non debba eseguire se non quella che le viene assegnata.

Come saranno imparate le due parti separatamente, si riuniranno, assegnando la parte contrassegnata 1 nel cartellone ai soprani o tenori, e quella contrassegnata 2 ai contralti o bassi.

Per dare l'intonazione conveniente, si osserverà ciò che abbiamo prescritto nell'Appendice della Sezione 1.ª, pag. 63 e 64; al che soggiungeremo tuttavia che allorquando si fanno studiare separatamente le parti, bisogna attenersi all'intonazione segnata in capo a ciascun rigo, giacchè per l'esecuzione contemporanea delle due parti, o non è segnata, ed allora il tuono stesso del solfeggio indica l'intonazione; o c'è, ed è quella che si trova in seguito al titolo del solfeggio. Inoltre nel luogo anzicitato noi abbiam detto che per dare l'intonazione, bisogna vocalizzar la tonica. Ma le parti bene spesso incominciano, quale con la terza, quale con la quinta e quale con l'ottava del tuono; il che rende necessario un altro processo. Eccolo. Invece di vocalizzare, il maestro solfeggierà la tonica, la quale sarà ripetuta dagli alunni dopo il colpo di bacchetta; subito dipoi egli prenderà a dare colpi di bacchetta a distanze di tempo eguali, di circa un mezzo minuto secondo l'uno dall'altro. Al terzo colpo tutti insieme gli alunni attaccheranno, solfeggiando la tonica, e poi le masse la cui parte incomincia con un'altra nota, moveranno la voce, solfeggiando la terza, la quinta e l'ottava, fermandosi però tanto sulla tonica, quanto su ognuna di queste note per lo spazio di due colpi, e fermandosi definitivamente al segnale del silenzio, sulla nota con la quale essa dee poi cominciare il pezzo. I quattro seguenti esempi chiariranno la cosa; nel primo de' quali si suppone che le due parti incomincino con queste due note  ; nel secondo con queste ; nel terzo con queste ; e nel quarto con queste altre . Ecco come si procederà:




Avviene eziandio che certi alunni non peranco avvezzi all'armonia, si lasciano distornare dalla massa che eseguisce la parte diversa dalla loro, e si mettono all'unisono con quella. Per rimediare a siffatto inconveniente, si faccia eseguire sul meloplasto quel passo in cui succede l'errore, e come il maestro s' accorge che taluno v' incappa, di subito, lasciando ferma sul meloplasto la bacchetta della massa in cui si ha errato, ne tolga via l'altra. La massa che continua, farà per tal modo sentire la discrepanza delle voci, e gli erranti, conosciutisi parecchie volte in fallo, non tarderanno a correggersi. Invece di ricorrere al meloplasto per tale oggetto, si può sul medesimo cartellone indicare con due bacchette le note del passo in cui si sbaglia, e toglierne poi una, lasciando ferma l'altra, come s'è detto dianzi. )

## § 3.

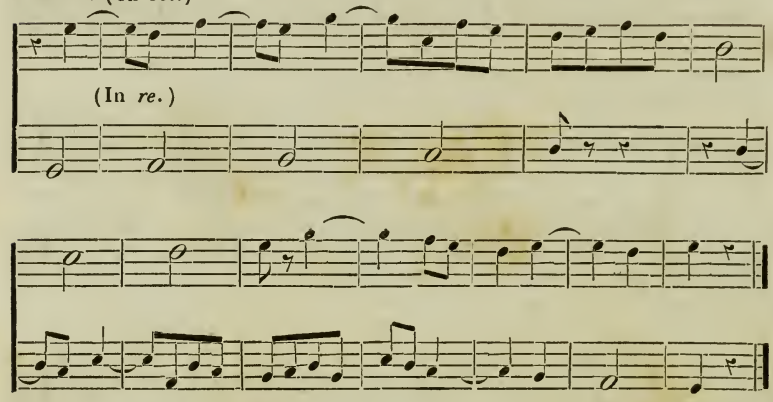
### ESERCIZI DI SOLFEGGIO SUL CARTELLONE.

(Da questo punto (conformandosi però all'avvertenza data nella pag. 1 di questo volume) deesi cominciare lo studio della chiave *do* in terza linea; per cui vedi in fine della presente Sezione l'Appendice, cap. 1, art. 1.

Quanto allo studio de' seguenti due solfeggi e degli altri tutti che verranno dopo, si procuri di alternarli con le spiegazioni della teoria, in modo che non passi mai lezione, senzachè gli alunni, o molto o poco, si esercitino a solfeggiare sul cartellone.)

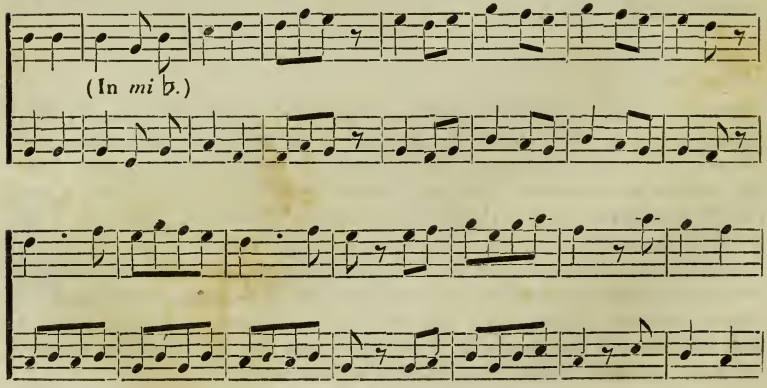
*Scala in* do.

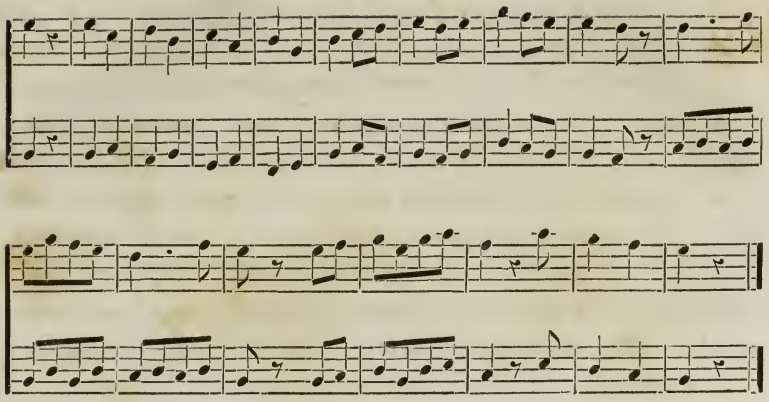
N.° 1. (In *sol.*)




*Solfeggio a due parti in* do.

N.° 2. (In *la* ♭.)

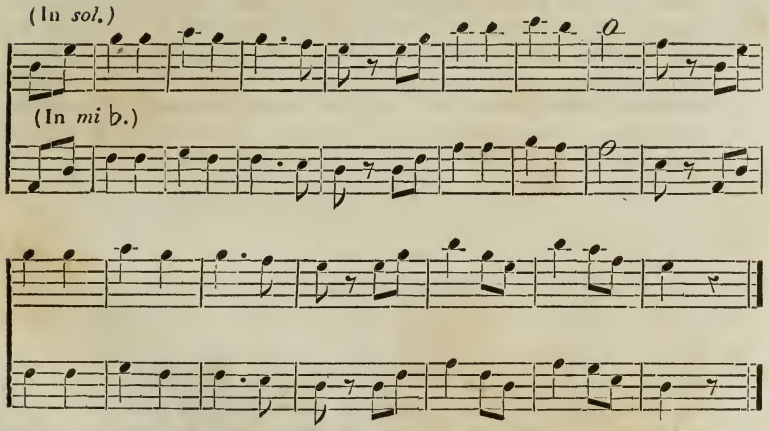




## § 4.

### TUONO DI *SOL* (*).

(Tengasi preparato sulla lavagna il seguente esempio:




se ne faccia eseguire sul meloplasto la prima frase del rigo superiore.)

(*) Questo paragrafo bisogna procurare di spiegarlo tutto di seguito in una lezione.

*D.* Conoscete voi quest'aria?

*R.* È l'aria *Vigilanti alla mia cuna.*

(Si ricominci l'aria e si prosegua sino al fine.)

*D.* Quì l'aria potrebbe considerarsi come terminata: non è vero?

*R.* Sissignore, perchè termina col *do.*

(Si dia un'altra intonazione più bassa (verbigrazia *mi* ♭) e facciasi solfeggiare sul meloplasto il rigo inferiore del precedente esempio.)

*D.* Questa è pur l'aria *Vigilanti alla mia cuna*, quella stessa che avete solfeggiato dianzi?

*R.* Sissignore.

Come mai va che questa seconda volta, terminandola sul *sol*, l'orecchio è soddifatto della conclusione istessamente come se fosse terminata sul *do*? Sarebb'egli mai possibile che il *sol* abbia la stessa proprietà del *do*, quella di conchiudere? Bisogna pur che sia così; chè altrimenti l'aria, a solfeggiarla con note al tutto diverse, o in un luogo o in un altro sarebbe stata differente, e in fine non sarebbe paruta terminata. Ma certo v'ha quì sotto qualche mistero.... Vediamo.

(Si faccia vedere (anche solfeggiando un' altra volta, se occorre) che lo scritto della lavagna è appunto l'aria *Vigilanti alla mia cuna*, scritta nel rigo superiore secondo il solito, e trasportata una quarta sotto nel rigo inferiore; poi, cominciando dal rigo superiore, si dimostri che ivi son tutte le note della scala, salvo il *si*, e passando al rigo inferiore, che ivi sono parimente tutte, salvo il *fa*. Nel corso di questa dimostrazione, si scrivano a parte sulla lavagna le note che si trovano nei due righi, in modo che si venga a formare il seguente esempio:

| | |
|---|---|
| *la* | *mi* |
| *sol* | *re* |
| *fa* | *do* |
| *mi* | *si* |
| *re* | *la* |
| *do* | *sol.* |

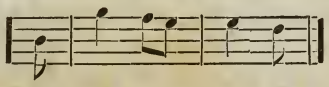
La detta dimostrazione si faccia al possibile per domanda e risposta, dicendo verbigrazia: *D.* In questo rigo (*superiore*) c'è il *do*? *R.* C'è in più luoghi; in principio, nella quarta misura, ecc. *D.* Il *re* c'è? *R.* C'è nella terza misura, nell'ottava, ecc.)

O vedete! Quì (rigo superiore) non c'è il *si*, e quì (rigo inferiore) non c'è il *fa*. Ecco il mistero. Che cosa s'ha da conchiu-

dere da ciò? A me pare che la conclusione naturale sia questa: che un'aria in cui entrino soltanto le note *do, re, mi, fa, sol, la,* solfeggiandola con le sole note *sol, la, si, do, re, mi,* resti sempre la medesima aria; che il *sol* (toccando i nomi di note scritti sulla lavagna) faccia l'uffizio e acquisti la proprietà del *do,* il *la* quello del *re,* il *si* del *mi,* il *do* del *fa,* il *re* del *sol,* e il *mi* del *la.*

Ma se nell'aria vi fosse il *si,* e per conseguente, trasportandola una quarta sotto, come abbiam fatto poc'anzi dell'aria *Vigilanti alla mia cuna,* vi fosse il *fa,* credete voi che questo *fa* darebbe l'effetto del *si*? Vediamolo.

(Si scriva sulla lavagna e si faccia solfeggiare le seguenti poche note:

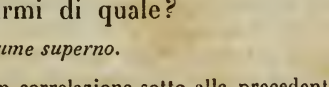


Questo è il principio di un'aria che voi conoscete.

*D.* Sapreste dirmi di quale?

*R.* Dell'aria *Del lume superno.*

(Si scrivano in correlazione sotto alle precedenti, queste altre note:



le quali si faranno solfeggiare, premettendovi peraltro un solfeggio di poche note sul meloplasto, le quali diano l'idea del tuono di *do.* Solfeggiato l'esempio, si domandi:

*D.* Quì riconoscete voi ancora il principio dell'aria *Del lume superno*?

*R.* Signor no: c'è qualche cosa che non va bene.

*D.* E qual è la nota che non va bene?

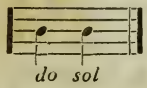
*R.* È il *fa.*

Dunque il *fa* non può fare l'uffizio del *si*: dunque un'aria in cui entri il *si,* trasportandola una quarta sotto, non può riuscir bene.... Ma adagio. Perchè non può riuscir bene? Se il *fa* non dà l'effetto del *si,* ciò non proviene da altro se non da ciò ch'egli è tropp'alto o troppo basso. Perchè non potremo noi alzarlo od abbassarlo, e per tal modo renderlo simile al *si*? Proviamoci.

(Si prendano due bacchette, e rapportandosi al meloplasto, si dica:

Poichè or dovrete solfeggiare col *do* posto ora sulla prima, ora sulla terza linea, resti convenuto che dove io porrò questa bacchetta (la sinistra), ivi intendo debba essere il *do*.

(Si faccia eseguire sul meloplasto il seguente esempio, in modo però che il *do*, chiave di contralto sia all'unisono del *sol* chiave di soprano, e per conseguente il *si* unisono del *fa*, il quale perciò ha da diventar *fa diesis*.

Sul qual esempio è da notare: 1° che per accennarlo sul meloplasto bisogna far uso delle due bacchette, collocandone la sinistra sulla terza linea per la chiave di contralto, e sulla prima per quella di soprano; 2.° che per fare che gli alunni intonino il *do* all'unisono del *sol*, non basterà il dir loro semplicemente di così fare, ma bisognerà far loro sentire colla voce l'unisono del *do* e del *sol* in questo modo: 

; e ciò non solo nell'atto della spiegazione che precede l'esecuzione dell'esempio, ma ancora semprecchè gli alunni, fatto il *si*, debbono fare il *sol*, o fatto il *fa*, debbono ripigliare il *do*; 3.° che quest'esercizio s'ha da ripetere. finchè per più volte si senta il *fa* esattamente all'unisono del *si*, vale a dire si senta ben intonato il *fa* diesis.)

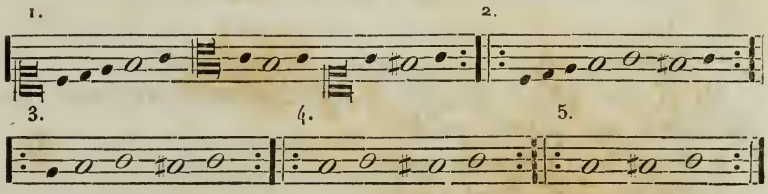
Adesso il *fa* è divenuto simile al *si*. Ma così essendo, questo *fa* ed il *fa* solito sono diversi, e bisognerà trovar un modo di distinguerli tanto nella scrittura musicale, quanto sul meloplasto.

Nella scrittura noi porremo un segno davanti al *fa*, ed è questo (si scriva sulla lavagna un *fa* preceduto da un diesis); il qual segno chiameremo *diesis*. Pertanto sempre quando troverete il diesis davanti al *fa*, dovrete alzare questo *fa* in maniera che produca verso il *sol* l'effetto che produce il *si* verso il *do*. — Quanto al meloplasto (si esponga il meloplasto cromatico, di cui solo d'oggi in poi si farà uso), eccovene un altro. Ogniqualvolta io toccherò quì in mezzo (si tocchi il *fa* nello scompartimento di mezzo) voi eseguirete il *fa* solito; se poi io toccherò da questa parte (si tocchi il *fa* nello scompartimento dei diesis), voi eseguirete quel *fa* più alto, che è simile al *si*, vale a dire il *fa* diesis.

Ho detto che il *fa* che è simile al *si*, cioè il *fa* diesis, è più alto del *fa* solito. Voi forse non vi siete accorti di que-

sta differenza, ed io vo' che la sentiate bene. Perciò fate gli esercizi ch' io v' indicherò sul meloplasto, e state molto attenti a vedere dov' io porrò la bacchetta sinistra, affinchè diate il nome giusto alle note; ed in quale scompartimento porrò la bacchetta destra, quando v' indicherò il *fa*, affinchè, se la porrò quì (scompartimento di mezzo), intoniate bene il *fa* solito, e se la porrò quì (scompartimento dei diesis), intoniate bene il *fa* diesis.

(Si prendano due bacchette, e adoperandole come si è detto sopra, si facciano eseguire i seguenti esempi, ognuno de' quali debb' esser ripetuto tante volte, quante sono bastevoli a farli riescire ben intonati.




Or vedete chiaramente che il *fa* diesis è più alto del *fa* solito. Torniamo dunque a noi. Se un' aria in cui entrino le sole note *do-re-mi-fa-sol-la* si può trasportare sulle note *sol-la-si-do-re-mi*, senza che paia menomamente cambiata, ciò vuol dire che le note *sol-la-si-do-re-mi* somigliano perfettamente alle note *do-re-mi-fa-sol-la*; se inoltre il *fa* diesis somiglia al *si* (pronunziando questi due nomi di note, si scrivano sulla lavagna, e si aggiunga ancora da una parte il *do* e dall' altra il *sol*, sicchè il tutto venga a formare l' esempio che segue:

| | |
|---|---|
| *do* | *sol* |
| *si* | *fa* ♯ |
| *la* | *mi* |
| *sol* | *re* |
| *fa* | *do* |
| *mi* | *si* |
| *re* | *la* |
| *do* | *sol.*) |

ciò vuol dire che tutta la scala, *sol-la-si-do-re-mi-fa* diesis - *sol* somiglia perfettamente alla scala *do-re-mi-fa-sol-la-si-do.*

Ma sapete voi che cosa significa questa perfetta somiglianza delle due scale? Significa che, se un' aria fondata sulla solita scala doveva esser conchiusa col *do*, essendo fondata in questa

nuova che ha il *fa* diesis, non più sul *do*, ma sul *sol* dovrà esser conchiusa; significa che, se il *sol* produce l'effetto del *do*, il *la* produce l'effetto del *re*, il *si* del *mi*, il *do* del *fa*, il *re* del *sol*, il *mi* del *la*, e il *fa* diesis del *si*. In una parola, la scala è bensì sempre la stessa, ma coi nomi cambiati.

In conseguenza, voi già sapete che questa scala (quella di *do*) ha per nota principale il *do*:

*D.* Or sapreste dirmi qual sia la nota principale di questa (quella di *sol*)?

*R.* Il *sol*.

*D.* Quì dove il *do* è prima nota della scala, il *sol* che nota è?

*R.* È quinta.

*D.* E quì dove il *sol* egli è desso la nota principale, lo chiamerete voi ancora quinta?

*R.* Signor no: deesi chiamar *prima*.

*D.* E la quinta qual sarà?

*R.* Il *re*.

*D.* E la settima?

*R.* Il *fa* diesis.

(Si facciano altre interrogazioni per iscoprire quali note sian quelle che formano gli altri gradi della nuova scala.)

Queste due scale sono simili in quanto all'effetto che producono: ma in quanto al nome dei loro gradi sono diverse, perchè in questa la prima è *do*, in quella è *sol*; in questa la seconda è *re*, in quella è *la*, e così di seguito. Bisogna pertanto dar loro un nome che le distingua.

*D.* Come chiamereste questa che ha per nota principale il *do*?

*R.* Scala di *do*.

*D.* E questa che ha per nota principale il *sol*?

*R.* Scala di *sol*.

A proposito di scala, se ben vi ricordate, io ho detto che essa è la serie delle voci che facciamo, solfeggiando le note *do-re-mi-fa-sol-la-si-do*. Questa è come or ora abbiamo veduto, la scala di *do*; e *sol-la-si-do-re-mi-fa* diesis-*sol*,

la scala di *sol*. La scala è dunque, più propriamente parlando, una serie di note che sempre ascendono o sempre discendono in distanza di una seconda l'una dall'altra. Ma il più delle volte accade che si procede non per seconde, ma confusamente per seconde, per terze, per quarte e per qualunque altro intervallo, come in tutti i solfeggi che già abbiamo eseguiti, e come il potete vedere in questi che quì avete davanti sul cartellone; e allora non è più scala, e l'indicare la differenza dall'aver il *fa* diesis al non averlo, dicendo: *questa è scala di do* (ove s'incontri il *fa* senza diesis), ovvero: *questa è scala di sol* (ove s'incontri il *fa* col diesis) sarebbe un parlare assai impropriamente. Ond' è che noi daremo il nome di *tuono* all' insieme delle note che compongono una scala, siano esse disposte per seconde od in qualunque altro modo; e limiteremo il significato della parola *scala* all'insieme delle note che procedono non altrimenti che per seconde sempre ascendenti o sempre discendenti. Diremo pertanto non più *scala di do, scala di sol,* ma bensì *tuono di do, tuono di sol*, salvochè si tratti propriamente di una scala.

(Da questo punto si comincino gli esercizi sul meloplasto per lo studio dal tuono di *sol*, per cui vedi in fine di questa Sezione l'Appendice, cap. 2. art. 1.)

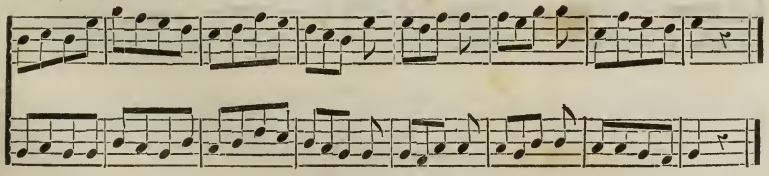
---

## § 5.

### STUDIO PRATICO DELLE BISCROME.

TEMA CON VARIAZIONI.

N.° 3. (In *sol.*)



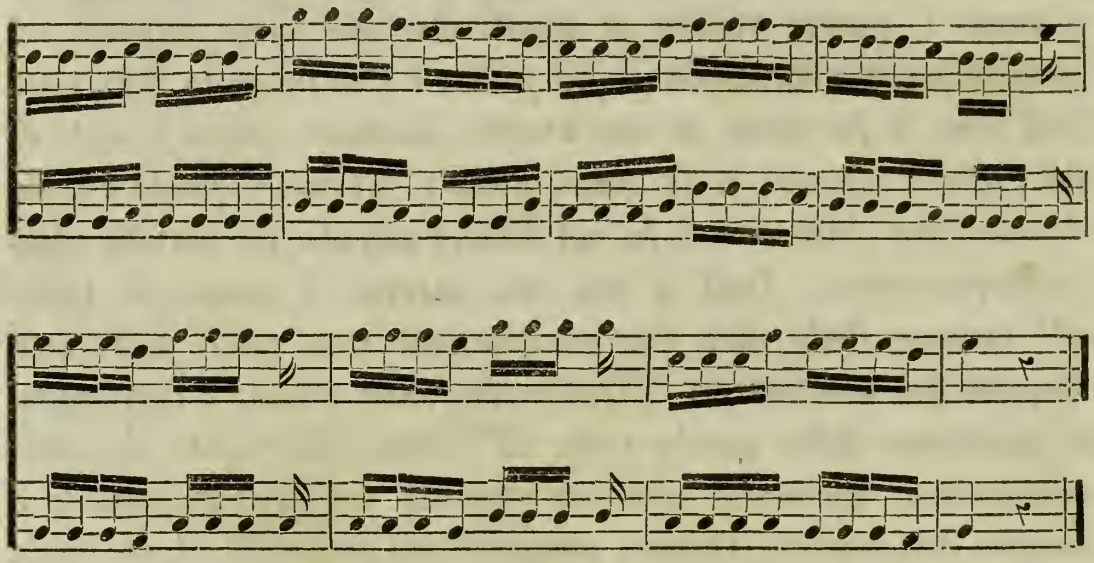
(Delle seguenti due variazioni e di tutte le altre che verranno in appresso, facciasi prima l'analisi speculativa e poi la lettura misurata. Ove gli alunni

incontrino difficoltà nella lettura misurata, si faccia prima la medesima sopra una sola nota. In fine si facciano solfeggiare.

Quest'annotazione si estenda, ove sia d'uopo, anche agli altri solfeggi, in cui entrano biscrome.)

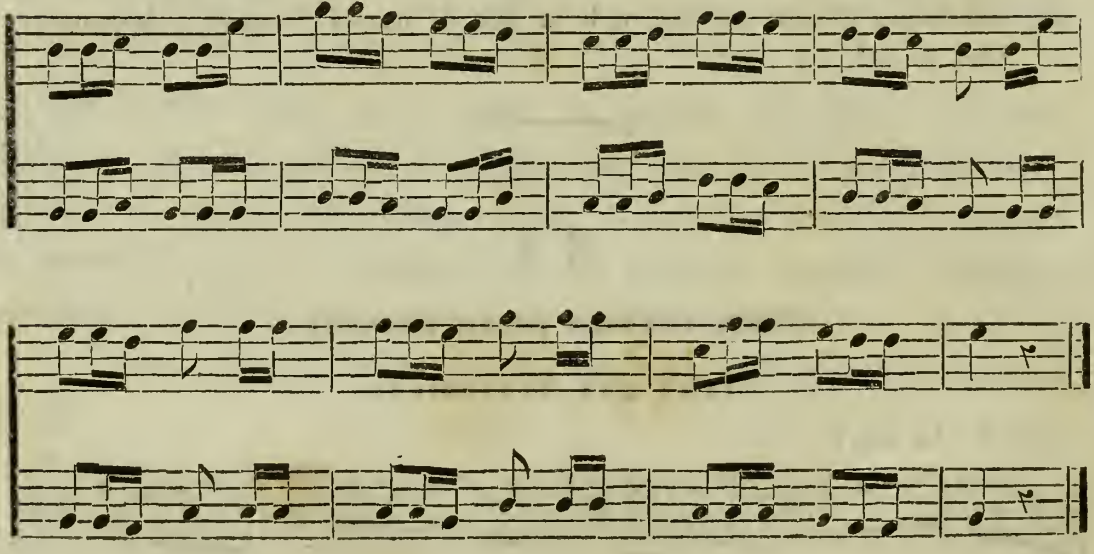
*Variazione* 1.ª

N.° 4. (In *sol.*)



*Variazione* 2.ª

N.° 5. (In *sol.*)



## § 6.

### DIESIS IN CHIAVE.

*D.* Se noi cantiamo o solfeggiamo un'aria od un solfeggio nel tuono di *sol*, credete voi che il *fa* sempre abbia ad esser diesis?

*R.* Sissignore.

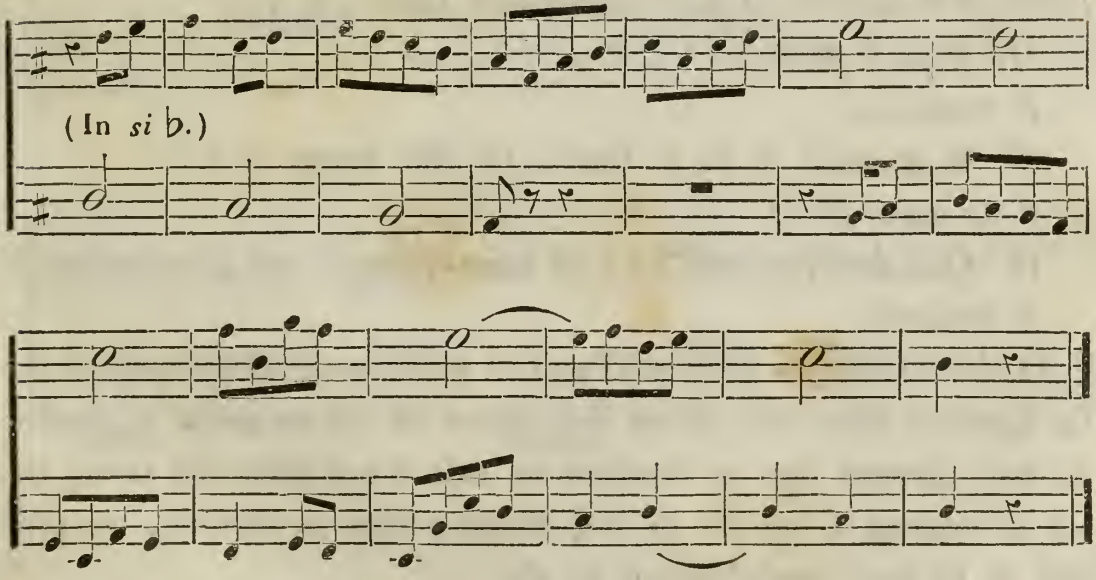
Quand'è così, invece di mettere il diesis a tutti i *fa* che s'incontrano, noi possiamo mettere il diesis in principio del rigo, nel secondo spazio, là dove si trova il *fa*, e s'intenderà che tutti i *fa* debbano esser diesis; siccome vedete in questo solfeggio, ed in tutti quelli che saranno fondati nella scala di *sol*. Ricordatevi adunque che il diesis così posto vuol dire che siamo nel dominio della scala di *sol*, e che per conseguente tutti i *fa* vogliono esser fatti diesis, perchè debbono nel tuono di *sol* far l'uffizio che fa il *si* nel tuono di *do*.

*D.* E se all'incontro non ci fosse niente in principio del rigo, in che tuono saremmo?

*R.* In quello di *do*.

*Scala in* sol.

N.° 6. (In *fa*.)




(Da questo punto deesi cominciare lo studio della chiave *do* in quinta linea. (V. Appendice, cap. 1, art. 2.)

## § 7.

### MODULAZIONE.

*D.* In qual tuono è questo solfeggio (n.° 7 del cartellone)?

*R.* Nel tuono di *do*.

*D.* Perchè?

*R.* Perchè in principio del rigo non v'è il diesis nel luogo del *fa*.

*D.* E se all'autore di questo solfeggio avesse piaciuto di mettere il diesis a tutti i *fa* che s'incontrano, e non al principio del rigo, credete voi che il solfeggio sarebbe nel tuono di *do* od in quello di *sol*?

*R.* O certamente in quello di *sol*.

Vediamo dunque se i *fa* hanno o non hanno il diesis.

(Esaminando il solfeggio, si troverà che tutti i *fa* sono senza diesis, salvo quello della 7.ª misura nel contralto, e quello dell'8.ª misura nel soprano.)

Dunque i *fa* di questo solfeggio ora non hanno il diesis, ora l'hanno.

*D.* Ma quando il *fa* non è diesis, in che tuono si è?

*R.* In quello di *do*.

Quì dunque (dal principio sino alla 7.ª misura) e quì pure (dalla 9.ª misura sino al fine) siamo nel tuono di *do*.

*D.* Non è vero?

*R.* Sissignore.

*D.* E quando il *fa* è diesis, in che tuono si è?

*R.* In quello di *sol*.

*D.* Quì dunque (nell'8.ª e 9.ª misura) siamo nel tuono di *sol*?

*R.* Sissignore.

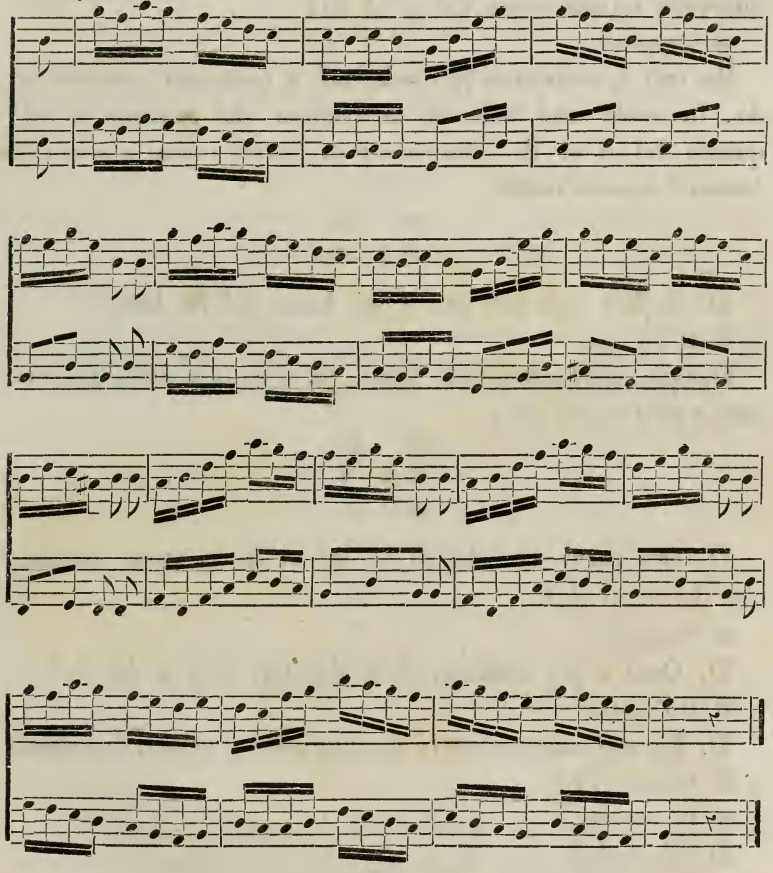
Or bene: questo passare d'uno in altro tuono dicesi *modulare*. In maniera che quì, dove dal tuono di *do* si passa a quello di *sol*, diremo che si modula in *sol*, e quì dove dal tuono di *sol* si ritorna a quello di *do*, diremo che si modula, ovvero che si fa una modulazione in *do*.

(Potrebbe darsi che qualche alunno facesse l'osservazione che nella 7.ª misura v'ha un *fa* col diesis ed un altro senza, e che perciò alla terza

nota di detta misura si passa in *do*. Si risponda che no, perchè è convenuto, il diesis che s'incontra nel corso del pezzo, dover fare il suo effetto non solo per la nota a cui va unito, ma ancora per tutti i *fa* che dopo di quello si trovano nella misura. Dove l'osservazione non sia fatta dagli alunni, la faccia il maestro medesimo, per dar luogo a questa necessaria spiegazione.)

*Solfeggio in* do *con modulazione in* sol.

N.° 7. (In *la*.)



## § 8.

### SECONDE MAGGIORI E MINORI.

*D.* Perchè nella scala di *sol* abbiam fatto diesis il *fa*?

*R.* Affine di renderlo simile al *si* della scala di *do*.

*D.* Dunque dal *fa* diesis al *sol* credete voi che vi sia un intervallo uguale come dal *si* al *do*?

*R.* Sissignore.

Se così è, scriviamo *fa* diesis, *sol*, e poniamovi accanto *si*, *do*, in modo che tanta sia la distanza dal *fa* diesis al *sol*, quanta dal *si* al *do*. (Mentre si parla, scrivasi a mano a mano sulla lavagna il seguente esempio:

*sol* *do*
*fa*♯ *si*.)

*D.* Il *fa* è egli più alto o più basso del *fa* diesis?

*R.* E più basso.

Dunque scriviamolo più basso. (Si scriva il *fa* sotto il *fa*♯ come segue, e poi si cancelli il *fa*♯.

*sol* *do*
*fa*♯ *si*
*fa*.)

*D.* Ora parvi che dal *fa* al *sol* vi sia la stessa distanza che dal *si* al *do*?

*R.* Nossignore.

*D.* Qual è più distante, il *fa* dal *sol*, o il *si* dal *do*?

*R.* Il *fa* dal *sol*.

*D.* *Fa-sol* (senza accennare) è un intervallo di prima, di seconda o di terza....?

*R.* Di seconda.

*D.* E *si-do*?

*R.* Parimenti di seconda.

*D.* Che vi pare dunque? La seconda *fa-sol* (accennando) è un intervallo della stessa grandezza della seconda *si-do*?

*R.* Nossignore: la seconda *fa-sol* è più grande della seconda *si-do*.

Dunque le seconde non sono tutte eguali: ve n'ha delle più grandi, e delle meno grandi. Noi chiameremo *seconde maggiori* le più grandi, e *seconde minori* le altre.

*D.* Per conseguente, la seconda *fa-sol* come la chiamerete? *maggiore* o *minore*?

*R.* Maggiore.

*D.* E la seconda *si-do*?

*R.* Minore.

---

## § 9.

### GLI ALTRI TUONI PER DIESIS.

(Si scriva sulla lavagna il seguente esempio, avvertendo di scriverlo nell'alto e molto sulla sinistra della lavagna, per dar luogo al seguito dell'esempio, siccome è menzionato nel corso di questo paragrafo:

| | |
|---|---|
| *do* | *sol* |
| *si* | *fa* ♯ |
| *la* | *mi* |
| *sol* | *re* |
| *fa* | *do* |
| *mi* | *si* |
| *re* | *la* |
| *do* | *sol*). |

*D.* Che scala è questa (1.ª colonna)?

*R.* Di *do*.

*D.* E questa (2.ª colonna)?

*R.* Di *sol*.

*D.* Se noi togliamo il diesis dal *fa* (si cancelli il diesis dal *fa* della seconda colonna) può ella più essere scala di *sol*?

*R.* Signor no.

*D.* E che scala è?

*R.* Di *do*.

Dunque son due scale di *do* (accennandole tutte e due).

*D.* Ma questa (1.ª colonna) da qual nota comincia?

*R.* Dal *do.*

*D.* E questa (2.ª colonna)?

*R.* Dal *sol.*

*D.* Il *sol* qual nota è nella scala di *do*?

*R.* È la quinta.

Dunque questa (2.ª colonna) è scala di *do* che comincia dalla sua quinta.

*D.* Che cosa abbiam noi fatto perchè diventasse scala di *sol*?

*R.* Abbiamo alzato il *fa* col diesis.

Dunque se noi cominciamo una scala, non dalla sua prima (1.ª colonna), ma dalla sua quinta (2.ª colonna), e se noi ne alziamo col diesis la quarta (toccando il *fa* della 1.ª colonna), siccome abbiam fatto quì, alzando il *fa* (facendo scorrer la bacchetta al *fa* della 2.ª colonna) essa si trasforma in un' altra, vale a dire in quella della sua quinta, come è accaduto quì (2.ª colonna), dove la scala di *do* si è trasformata in quella di *sol* che ne è la quinta.

Così essendo, vediamo quale scala riesce, facendo questa operazione sulla scala di *sol.*

*D.* Che è la quinta di *sol*?

*R. Re.*

Cominciamo adunque la scala di *sol* dal *re.*

(Si aggiunga al sovracitato esempio la seguente terza colonna:

*re*
*do*
*si*
*la*
*sol*
*fa* ♯
*mi*
*re.*)

*D.* Che è la quarta di *sol*?

*R. Do.*

*D.* Che dobbiam dunque fare al *do* per ottenere una nuova scala?

*R.* Alzarlo col diesis.

(Si metta il diesis al *do* della terza colonna.)

*D.* Ora che scala è divenuta questa?

*R.* Scala di *re*.

Abbiamo già tre scale.

*D.* Se volessimo trovarne una quarta, da qual nota comincereste la scala di *re*?

*R.* Dalla sua quinta, *la*.

(Si scriva per quarta colonna la scala di *re*, cominciando dal *la*, in questa guisa:

*la*
*sol*
*fa* ♯
*mi*
*re*
*do* ♯
*si*
*la*.)

*D.* Qual nota della scala di *re* alzeremo col diesis per trasformarla in una nuova scala?

*R.* La sua quarta, *sol*.

(Si metta il diesis al *sol* della quarta colonna.)

*D.* Col *sol* diesis che scala è divenuta la scala di *re*?

*R.* Scala di *la*.

(Facendo sempre interrogazioni ed operazioni analoghe alle precedenti, si arrivi sino alla scala di *do* diesis inclusivamente. Si abbia l'avvertenza di scrivere questa scala di *do* diesis, non più a destra delle precedenti, ma sotto la prima, cioè sotto quella di *do*. Si lasci scritto sulla lavagna l'esempio.)

Se bene avete avvertito, per formare una scala noi siamo sempre partiti dalla scala precedente, cominciandola dalla sua quinta e alzandone col diesis la quarta, la quale quarta così alzata, è divenuta settima della nuova scala. Procedendo in siffatta guisa, abbiamo trovato che la scala di *sol* è perfettamente simile alla scala di *do*. Ora se la scala di *sol* somiglia a quella di *do*, la scala di *re* dee somigliare a quella di *sol*, la scala di *la* a quella di *re*, e via discorrendo; e a dirla in due parole, tutte le scale, benchè coi nomi delle note cambiati, si somigliano, perchè tutte sono state formate della stessa maniera.

## § 10.

SEGUITO DELLA LEZIONE SULLE SECONDE MAGGIORI E MINORI.

*D.* Queste due scale (accennando le due scale di *do* e di *sol*, già scritte sulla lavagna) sono simili?

*R.* Sissignore.

Sono simili . . . . . Ciò vuol dire che la seconda *do-re* (1.ª scala) è uguale alla seconda *sol-la* (2.ª scala); *re-mi* (1.ª scala) uguale a *la-si* (2.ª); *mi-fa* (1.ª) a *si-do* (2.ª) e via discorrendo.

Se così è . . . .

(Si scriva a parte sulla lavagna un'altra volta i nomi di note della scala di *do*; quindi a mano a mano che si riconosce se una seconda è maggiore o minore, se ne prenda nota, in guisa che venga a formarsi il il seguente esempio:

*do*
*si* ) min.
*la* ) magg.
*sol* ) magg.
*fa* ) magg.
*mi* ) min.
*re* ) magg.
*do* ) magg.

Noi già sappiamo che *fa-sol* (1.ª scala) è seconda maggiore (si scriva *magg.* a *fa-sol* dell'ultimo esempio). Ora se *fa-sol* (1.ª scala) è seconda maggiore, e se *do-re* (2.ª scala) è uguale a *fa-sol* (1.ª),

*D.* Che seconda sarà *do-re* (2.ª scala)?

*R.* Seconda maggiore.

(Si scriva *magg.* al *do-re* dell'ultimo esempio, e così si faccia in seguito).

Se *do-re* (1.ª scala) è seconda maggiore,

*D. sol-la* (2.ª scala) che seconda sarà?

*R.* Maggiore.

*Sol-la* (1.ª scala) è seconda maggiore;

*D. Re-mi* (2.ª) che seconda sarà?

*R.* Maggiore.

*Re-mi* (1.ª scala) è seconda maggiore;

*D. La-si* (2.ª) che seconda sarà?

*R.* Maggiore.

Noi abbiamo già *do-re, re-mi, fa-sol, sol-la* e *la-si*, cinque seconde maggiori. Restano *mi-fa* e *si-do*.

*D. Si-do* (senza accennare) che seconda è?

*R.* Minore.

Ma *mi-fa* (1.ª scala) è simile a *si-do* (2.ª):

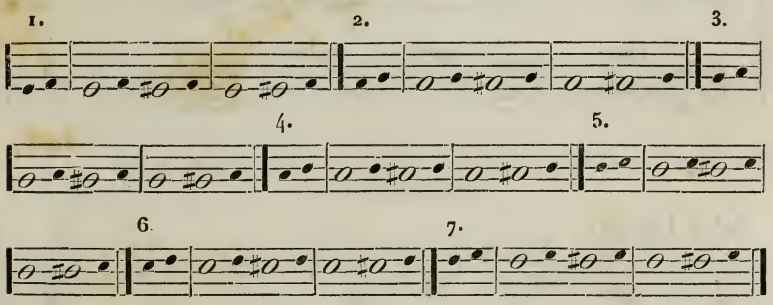
*D.* Dunque *mi-fa* che seconda sarà?

*R.* Minore.

Ora osservate: abbiamo cinque seconde maggiori, e sono: *do-re, re-mi, fa-sol, sol-la* e *la-si*; e due seconde minori, cioè: *mi-fa* e *si-do*.

Volete persuadervi che così è veramente? Solfeggiate secondo ch'io v'indicherò sul meloplasto.

(Si faccia eseguire i seguenti esempi:




A mano a mano che si eseguisce un esempio, facciasi osservare che fra *do* e *re*, *re* e *mi*, *fa* e *sol*, *sol* e *la*, *la* e *si* può interporsi il diesis; laddove fra il *mi* e *fa* e tra il *si* e *do* non si può: chepperciò fra i primi le distanze sono effettivamente più grandi che fra i secondi. Notate che quì abbiamo posto il *mi* ed il *si* diesis, solo affinchè il maestro tocchi queste note sul meloplasto: perocchè egli è certo che gli alunni o seguiteranno a fare *mi* e *si*, o in loro vece faranno *fa* e *do*. E ciò abbiam fatto appunto, acciocchè, dal vedere che il *mi* diesis e il *si* diesis o sono simili al *mi* e *si*, o s'identificano col *fa* e *do*, gli alunni vengano, per così dire, a toccar con mano che tra *mi* e *fa*, e tra *si* e *do* non ci può essere altra nota, e che perciò queste due seconde sono più piccole delle altre.

*NB.* Da questo punto si comincino gli esercizi sul meloplasto per lo studio del tuono di *re*; per cui vedi in fine di questa Sezione l'Appendice, cap. 2, art. 2).

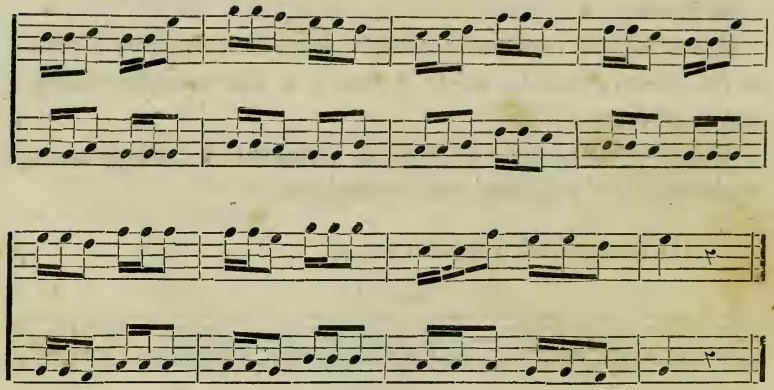
# § 11.

## SEGUITO DELLO STUDIO DELLE BISCROME.

(Per le seguenti due variazioni vedi l'annotazione del § 5.)

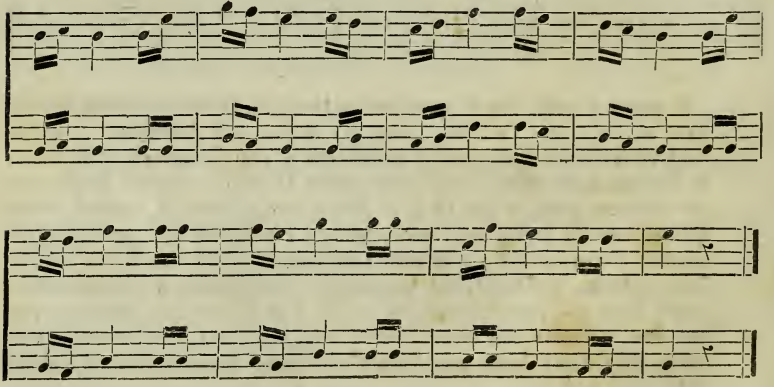
*Variazione* 3.ª

N.° 8. (In *sol.*)



*Variazione* 4.ª

N.° 9 (In *sol.*)



## § 12.

DUE DIESIS IN CHIAVE.

*D.* Da qual nota dobbiamo noi cominciare la scala di *sol*, per convertirla in altra scala?

*R.* Dalla sua quinta *re*.

*D.* Qual nota della scala di *sol* è che debbe alzarsi col diesis, affinchè diventi un'altra scala?

*R.* La sua quarta *do*.

*D.* Questo *do* che nota diventa nella nuova scala?

*R.* Settima.

*D.* Se il *do* è settima, qual'è la prima?

*R.* Il *re*.

(Si avvertano gli alunni che, invece di cercar la prima una settima sotto, è assai più presto fatto il cercarla una seconda sopra; come in questo caso il *re* è egualmente settima inferiore e seconda superiore di *do*.)

*D.* Se la prima della scala è *re*, in qual tuono siam noi?

*R.* Nel tuono di *re*.

*D.* Qual è il diesis che abbiam trovato per la scala di *sol*?

*R.* Il *fa*.

*D.* E quello che abbiam trovato per la scala di *re*?

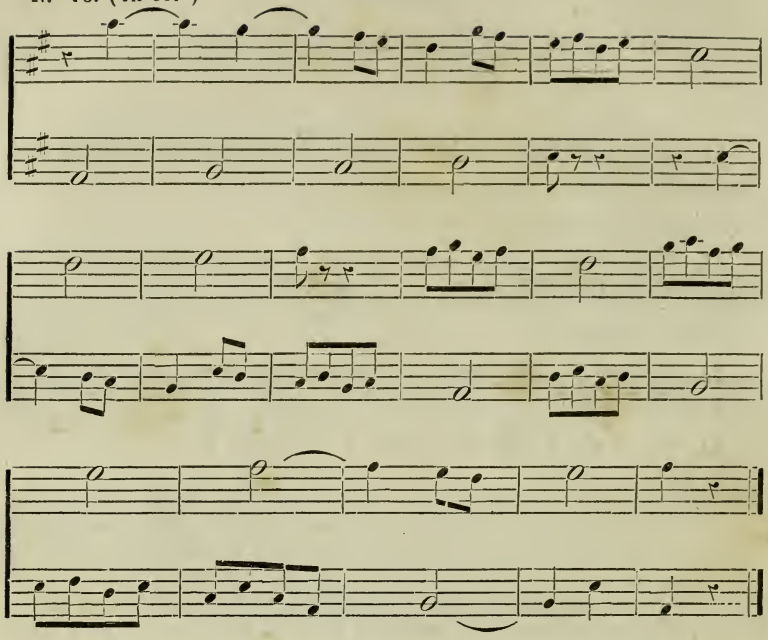
*R.* Il *do*.

Dunque la scala di *re*, siccome quella che è fondata sulla scala di *sol*, debbe avere il *fa* diesis della scala di *sol*, più il *do* diesis che abbiam trovato, e che l'ha fatta divenire scala di *re*: in una parola, il tuono di *re* ha due diesis, uno sul *fa* e l'altro sul *do*.

Così essendo, senza stare a mettere il diesis a tutti i *fa* e a tutti i *do*, noi possiamo scrivere in principio del rigo un diesis nel luogo del *fa* ed un altro nel luogo del *do*, siccome vedete quì (sul cartellone n.° 10), e intenderemo che tutti i *fa* e tutti i *do* debbano alzarsi col diesis.

*Scala in* re.

N.° 10. (In *sol*)



(Da questo punto deesi cominciare lo studio della chiave *do*, taglio inferiore. V. Appendice, cap. 1, art. 3.)

---

## § 13.

MODULAZIONE. — RITORNELLO. — PUNTO CORONATO.

***D.*** In qual tuono è questo solfeggio (n. 11 del cartellone)?

*R.* In *sol*.

***D.*** Perchè?

*R.* Perchè in principio del rigo v'è il diesis al *fa*.

***D.*** Se vi fosse anche il *do* diesis, in qual tuono sarebbe?

*R.* In *re*.

***D.*** E se il *do* diésis ora ci fosse, ora non ci fosse, in qual tuono sarebbe?

*R.* Dove ci fosse, sarebbe in *re*, e dove non ci fosse, sarebbe in *sol*.

Esaminiamo dunque il solfeggio, a vedere dove c'è, e dove non c'è il *do* diesis.

(Esaminando il solfeggio si troverà che tutti i *do* sono senza diesis, salvo quelli della 9.ª, 10.ª, e 11.ª misura.)

Il solfeggio pertanto è in *sol*;

*D.* E alla 9.ª misura (accennandola) in qual tuono si modula?

*R.* In *re*.

*D.* E dove si torna in sol?

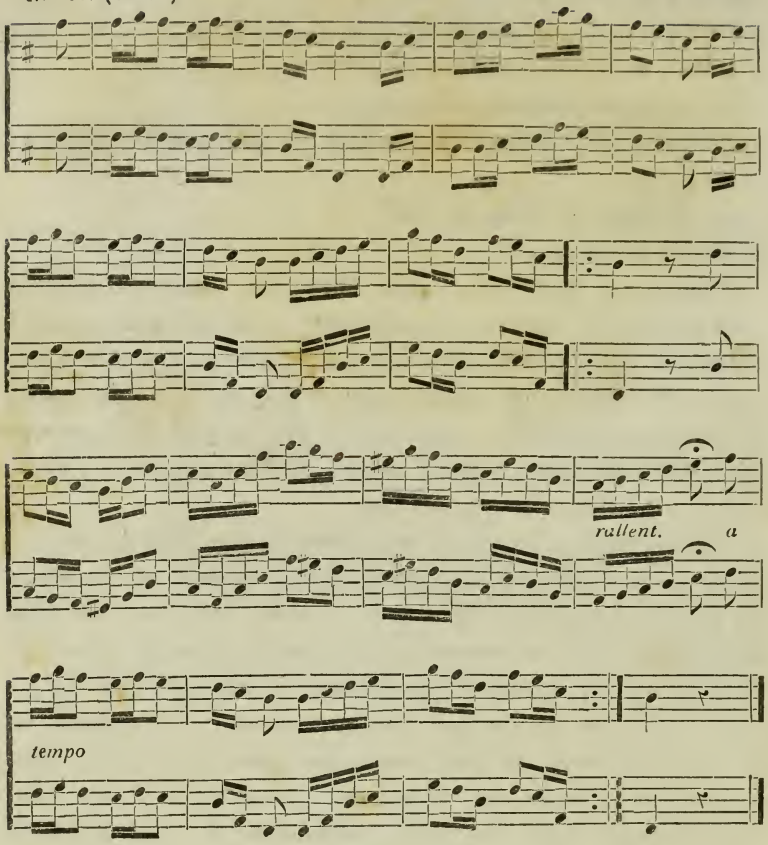
*R.* Alla 12.ª misura.

Vedete voi questi due punti uniti alla sbarra (si accennino i due punti dell'8.ª misura), e questi altri (quelli dell'ultima misura)? Questo è un segno che significa che il passo compreso appunto fra le due sbarre che hanno i punti, vuol esser fatto due volte; e si chiama *ritornello*; vale a dire che quando siete arrivati quì (in fine dell'ultima misura), dovete ritornar quì (in capo all'8.ª misura), e rifar tutto sino al fine.

Questa parola, *rallent.* è un abbreviazione della parola *rallentando*, e vuol dire che queste note vogliono esser eseguite un po'più lentamente delle altre; il qual rallentamento però debb'esser fatto in maniera che la prima nota sia quasi altrettanto veloce quanto le precedenti, la seconda un po'più lenta, la terza un po'più che la seconda, e la quarta un po'più della terza. È ben inteso che come rallentate le note, così dovete rallentar anco la battuta. Arrivati poi all'altra nota, voi ci trovate sopra un punto sormontato da una specie di corona; il quale perciò chiamasi *punto coronato*. Ogni nota che ha il punto coronato dee sempre farsi assai più lunga di quel che vorrebbe il suo valore, e quì dovete sospendere totalmente la battuta, la quale ripiglierete in giusta misura alla parola *a tempo*. Ecco: io vi farò vedere come si debbe eseguire il rallentando, il punto coronato e l'a tempo. (Il maestro faccia ei medesimo due o tre volte la lettura misurata dalla 10.ª alla 14.ª misura, affine di far capir bene agli alunni il significato di questi nuovi segni.)

*Solfeggio in* sol *con modulazione in* re.

N.° 11. (In *re*).




## § 14.

### TERZE MAGGIORI E MINORI.

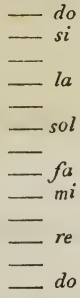
*D.* Quante seconde minori abbiamo nella scala?

*R.* Due *mi-fa* e *si-do.*

*D.* Tutte le altre come sono?

*R.* Maggiori.

Scriviamo adunque i nomi delle note della scala, in guisa che dalla distanza che passa fra l'una e l'altra, si veda chiaramente quali sono le seconde minori e quali le maggiori. Al qual uopo tireremo tante lineette a distanze uguali (si tirino sulla lavagna le tredici lineette che si vedono nella seguente figura), e poi scriveremo i nomi delle note in maniera che per le seconde minori i nomi delle note rispondano a due lineette vicine, e per le maggiori si scostino, lasciando frammezzo a loro una lineetta (si eseguisca in conformità della figura).




Quì (sulla figura) voi vedete chiaramente che *do-re*, seconda maggiore, abbraccia tre lineette, e così pure le altre seconde maggiori, *re-mi*, *fa-sol*, *sol-la*, e *la-si*, ed hanno perciò le loro note più distanti di quel che le seconde minori, *mi-fa* e *si-do*, le quali abbracciano soltanto due lineette.

Ora, siccome abbiam veduto che le seconde possono esser minori o maggiori, così vediamo se tali posson essere gli altri intervalli. Cominciamo dalle terze.

*D.* Quante terze sono nella scala?... Contatele quì nella figura.

*R.* *Do-mi*, *re-fa*, *mi-sol*, *fa-la*, *sol-si*, e *la-do*; sei.

V'ingannate: sono sette, perchè quì ne manca una; ed è (si tirino due lineette al di sopra delle altre, ed in corrispondenza della più alta si scriva *re*) *si-re*.

Or ditemi:

*D.* La terza *do-mi* quante lineette abbraccia?

*R.* Cinque.

*D.* E la terza *re-fa*?

*R.* Quattro.

*D.* Parvi egli dunque che la terza *do-mi* sia uguale alla terza *re-fa*?

*R.* Signor no: la terza *do-mi* abbraccia una lineetta di più che la terza *re-fa*.

Dunque la terza *do-mi* è più grande della terza *re-fa*: dunque *do-mi* si può chiamar terza *maggiore*, e *re-fa* terza *minore*.

Abbiamo detto che *do-mi* abbraccia:

*D.* Quante lineette?

*R.* Cinque.

*D.* E *re-fa*?

*R.* Quattro.

*D.* Dunque una terza che abbracci cinque lineette, che terza sarà, maggiore o minore?

*R.* Maggiore.

*D.* E la minore quanti ne abbraccierà?

*R.* Quattro.

Da ciò potremo facilmente scoprire quali siano tutte le altre terze: chè basterà vedere se abbracciano cinque o quattro lineette.

(Si accennino con due bacchette successivamente le altre terze, *mi-sol*, *fa-la*, *sol-si*, *la-do*, e *si-re*, e si faccia dire or da questo or da quell'alunno s'elle sono maggiori o minori. La risposta debb'essere che *mi-sol*, *la-do* e *si-re* sono terze minori, perchè abbracciano solo quattro lineette, e le altre sono maggiori, perchè ne abbraccian cinque.)

*D.* Sapreste dirmi il perchè tutte le terze maggiori abbracciano cinque lineette, mentre le minori ne abbracciano soltanto quattro?

(Lo scolare dovrebbe rispondere: *Perchè nelle terze maggiori è sempre un intervallo uguale a due seconde maggiori, come in* DO-MI *ove sono* DO-RE, *seconda maggiore, e* RE-MI *seconda maggiore; laddove nelle terze minori, come in* RE-FA, *l'intervallo è bensì uguale a due seconde, ma l'una di queste,* RE-MI *è maggiore, l'altra,* MI-FA *è minore; il che importa nelle terze maggiori una lineetta di più che nelle terze minori.* Probabilmente lo scolare non saprà dare questa risposta, e in tal caso il maestro la dia per lui, comentandola, se occorre, per fargliela intender bene.)

Dunque le seconde minori restringono l'intervallo, lo rendono più piccolo: le seconde maggiori l'ingrandiscono, lo rendono più grande.

Resti dunque inteso che una terza, se contiene una seconda minore, cioè il *mi-fa* od il *si-do*, è minore; se non contiene altro che seconde maggiori, è maggiore. Onde, supponiamo vogliate sapere che terza è *la-do*, voi non dovete far altro che dire: LA-SI-DO: *c'è il* SI-DO: *dunque è terza minore*; supponiamo la terza *sol-si*, voi dovete dire: SOL-LA-SI: *non c'è nè il* MI-FA, *nè il* SI-DO: *dunque è terza maggiore.*

(Si propongano agli alunni altre terze a scoprirne la qualità, mediante questa formola di ragionamento.

Da questo punto si comincino gli esercizi sul meloplasto per lo studio del tuono di *la*, per cui vedi in fine di questa Sezione l'Appendice, cap. 2, art. 3.)

---

## § 15.

### TUONI PER DOPPIDIESIS.

*D.* Se volessimo trovar ancora un'altra scala dopo quella di *do* diesis, da qual nota dovremmo cominciare questa scala di *do* diesis?

*R.* Dalla sua quinta *sol* diesis.

(Si scriva sotto la scala di *sol*, quest'altra:

*sol* ♯
*fa* ♯♯
*mi* ♯♯♯
*re* ♯♯♯♯
*do* ♯♯♯♯♯
*si* ♯♯♯♯♯♯
*la* ♯♯♯♯♯♯♯
*sol* ♯ )

*D.* Qual nota della scala di *do* diesis alzeremo col diesis per trasformarla in una nuova scala?

*R.* La sua quarta, *fa*.

Che vuol dire, che dobbiamo alzare il *fa* col diesis, quand' esso è già alzato? Pur così debb' essere, che dobbiamo alzarlo, perchè ci dee somigliare al *si* diesis, e non alzandolo, somiglia, non al *si* diesis (accennando il *si* della scala di *do* diesis), ma al semplice *si* (accennando il *si* della scala di *do*) siccome abbiamo veduto quando abbiam trovato la scala di *sol*. Bisogna adunque alzarlo. E in verità, quanto all' alzarlo colla voce, è subito fatto: basta immaginarsi di fare la scala di *sol*: ma nella scrittura e sul meloplasto bisogna trovare il modo di rappresentare quest' alzamento. Ditemi:

*D.* Per rappresentare il *fa* alzato, come nella scala di *sol*, di qual segno ci siamo serviti?

*R.* Del diesis.

*D.* Or che ve ne pare? Questo *fa* diesis (scala di *sol* diesis) dobbiamo noi alzarlo tanto quanto abbiamo alzato il *fa* (scala di *sol*), oppure di più o di meno?

*R.* Dobbiamo alzarlo ugualmente.

Dunque, se là (scala di *sol*) ci siam serviti del diesis, quì (scala di *sol* diesis) per alzarlo altrettanto, ci serviremo di un altro diesis (si scriva accanto al diesis del *fa* della scala di *sol* diesis un secondo diesis, così ♯♯) e per dare un nome solo ai due diesis, li chiameremo *doppiodiesis*.

Se non che, essendo il diesis una figura tale, che due di essi, oltre all' occupare troppo spazio, non si possono ben collegare insieme, scriveremo il doppiodiesis con un altro segno più semplice; e sarà questo (si scriva 𝄪): ed anco semplicemente (si scriva ×); i quali segni, o sia l'uno o l'altro, riterrete che valgano come se due diesis fossero apposti alla stessa nota.

Ora fate un' osservazione. Dalla scala di *do* che non avea diesis, abbiam trovato la scala di *sol* che ne ha uno al *fa*, mentre tutte le altre note rimangono come nella scala di *do*: parimente dalla scala di *do* diesis che ha tutte le sue note diesis, abbiam trovato la scala di *sol* diesis con un doppio diesis al *fa*, mentre tutte le altre note rimangono come nella scala di *do* diesis. Da ciò potete argomentare che andando avanti, tutte le note che quì (accennando le colonne superiori)

non aveano diesis, quì (accennando le inferiori) dovranno averlo, e tutte quelle che quì (superiori) aveano il diesis, quì (inferiori) avranno il doppiodiesis. Onde se la scala di *re* avea *re*, *mi*, *sol*, *la*, *si* senza diesis, la scala di *re* diesis avrà tutte queste note col diesis; e se la scala di *re* avea diesis il *fa* e il *do*, queste note saranno doppiodiesis nella scala di *re* diesis. Lo stesso dite delle scale che vengon dopo: quella di *la* diesis avrà il *fa*, il *do* e il *sol* (toccando il *fa*, il *do* e il *sol* della scala di *la*) doppidiesis; quella di *mi* diesis avrà il *fa*, il *do*, il *sol* e il *re* doppidiesis, e va discorrendo.

Infine, come dopo la serie dei diesis è venuta quella de'doppidiesis, così dopo questa potrebbe venirne un'altra di tripli-diesis, quindi altre di quadrupli, di quintupli, di sestupli, ecc.: ma in tutta la musica scritta non si va sino a tal punto; anzi oltre ai doppidiesis non si trova altro. Onde basta ciò che abbiam detto.

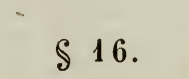
Quanto al meloplasto, ove capitino doppidiesis, ve li segnerò quì (si accenni lo scompartimento dei doppidiesis.).

---

## § 16.

### PAUSE DI BISCROMA.

(Si scrivano sulla lavagna le quattro figure di note già trovate; poi si domandi, riguardo alle prime tre, qual è la pausa che loro corrisponde, e a mano a mano che l'alunno risponde, si scriva sotto ogni nota la pausa equivalente, come in quest'esempio:



Quì abbiamo quattro note e tre sole pause. Manca quella che corrisponde alla biscroma; la quale pur come le altre è necessaria, perchè ogni nota debbe avere una pausa equivalente. Or io vorrei sapere come debbasi figurare questa pausa di biscroma. Perciò domando:

*D.* Com'è figurata la croma?

*R.* Come la nera, con un uncino alla coda.

*D.* E la pausa di croma?

*R.* Come un sette.

Ma il numero sette è composto di una linea curva (si scriva a parte la curva superiore ~ della pausa), e di una linea retta (si scriva la retta 𝄾 che manca a compier la figura della pausa). Così pure la croma ha una linea curva, che è l'uncino (si accenni l'uncino della croma), ed una retta (si accenni la coda della croma). Ciò posto,

*D.* Com'è figurata la biscroma?

*R.* Con due uncini alla coda.

Vale a dire, la biscroma non è altro che una croma, a cui abbiamo aggiunto un uncino, cioè una curva. Se tanto abbiamo fatto per la nota, altrettanto facciamo per la pausa, cioè aggiungiamole una curva (si aggiunga superiormente alla pausa ultimamente scritta, una curva, in modo che ne risulti la pausa di biscroma), ed avremo la pausa di biscroma.

*D.* Quanti movimenti vale la biscroma?

*R.* Un mezzo movimento.

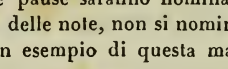
*D.* Quanti movimenti vale dunque la pausa di biscroma?

*R.* Un mezzo movimento.

(Si proceda per tutte le variazioni che verranno in appresso, conforme a quanto si è prescritto nel § 5: notando però che ogniqualvolta s'incontrano pause di biscroma, nella lettura misurata sopra una sola nota, esse pause saranno nominate con la sillaba *si*; e nella lettura coi veri nomi delle note, non si nomineranno affatto, come quando si solfeggia.

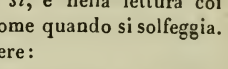
Ecco un esempio di questa maniera di procedere:

Lett. misurata sopra una sola nota.



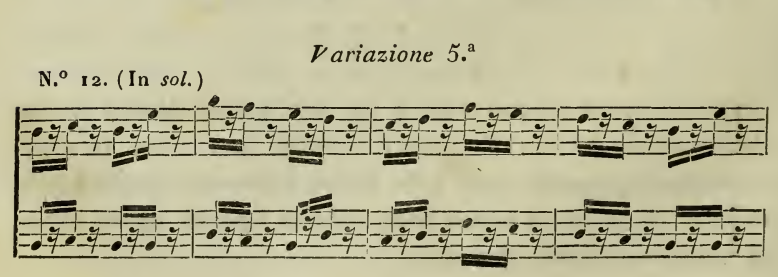
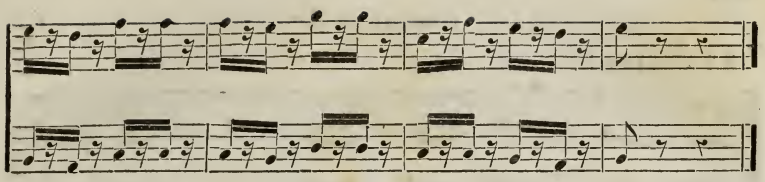
*la si la si la si la si*

Lett. misurata o solfeggio.



*sol la sol do.*)

*Variazione 5.ª*

N.° 12. (In *sol.*)



## § 17.

### PUNTO DOPO LE CROME E PAUSE DI CROMA.

*D.* Quanto vale un punto posto dopo una nota?

*R.* La metà di essa nota.

*D.* Qual è la nota che vale la metà di una croma?

*R.* La biscroma.

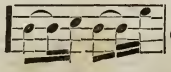
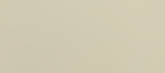
*D.* Quanto vale dunque un punto dopo una croma?

*R.* Quanto una biscroma.

Voi sapete che il punto è un' abbreviazione:

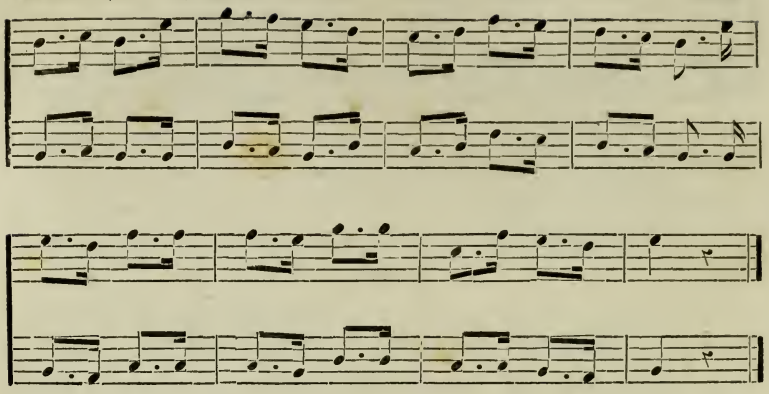
*D.* Se dunque io volessi scrivere questo solfeggio (n.° 13 del cartellone), senza adoperare i punti, come dovrei fare?

*R.* Scrivere la croma, e invece del punto, una biscroma, e poi legare insieme la croma e la biscroma, e così poi tutte le altre figure.

Scriviamo adunque così. (Si scrivano sulla lavagna tre o quattro misure del citato solfeggio, nel seguente modo:  ec., e si facciano studiare, procedendo come s'è avvertito nel § 5. Dove gli alunni stentassero ad impararle, si scriva la prima delle dette misure sotto e in correlazione della prima già scritta, ma senza legature, e si faccia la lettura misurata o, se occorre, anche l'analisi pratica di questa, alternativamente con la superiore che le corrisponde. Dove ciò nonostante rimanesse tuttora qualche difficoltà, si prenda per ripiego il fare un rinforzo di voce sulla biscroma che tiene luogo del punto, come a dire:  ; il qual ripiego peraltro dee limitarsi alla lettura misurata, e non estendersi al solfeggio.)

*Variazione* 6.ª

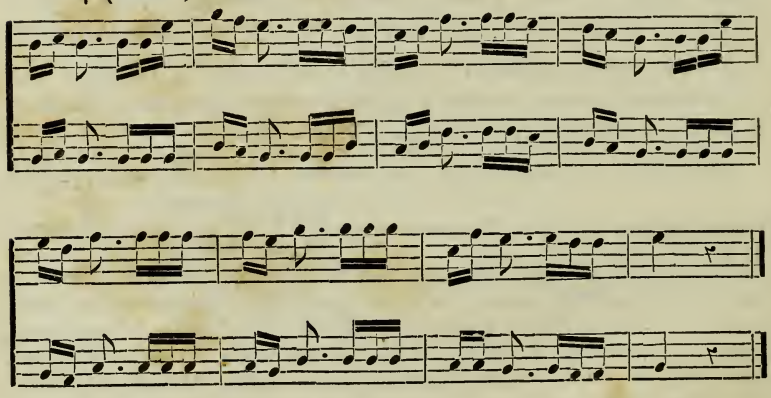
N.° 13. (In *sol.*)



(È da credere che gli alunni, imparata la variazione 6.ª, debbano saper eseguire anche la 7.ª; in caso contrario si metta in opera analogamente quel che si è prescritto dianzi per la precedente variazione.)

*Variazione* 7.ª

N.° 14. (In *sol.*)



(Quì comincia lo studio del modo minore sul meloplasto. V. l'Appendice, cap. 3, art. 1.)

## § 18.

### TRE DIESIS IN CHIAVE.

*D.* Da qual nota dobbiamo noi cominciare la scala di *re*, per convertirla in altra scala?

*R.* Dalla sua quinta *la*.

*D.* Qual nota della scala di *re* è che debbe alzarsi col diesis, affinchè diventi un' altra scala?

*R.* La sua quarta *sol*.

*D.* Questo *sol* che nota diventa nella nuova scala?

*R.* Settima.

*D.* Se il *sol* è settima, qual' è la prima?

*R.* Il *la*.

(Si rammenti agli alunni che, invece di cercar la prima una settima sotto, è assai più presto fatto il cercarla una seconda sopra.)

*D.* Se la prima della scala è *la*, in qual tuono siam noi?

*R.* Nel tuono di *la*.

*D.* Quali sono i diesis che avevamo nella scala di *re*?

*R.* Il *fa* ed il *do*.

*D.* E quello che abbiam trovato per la scala di *la*?

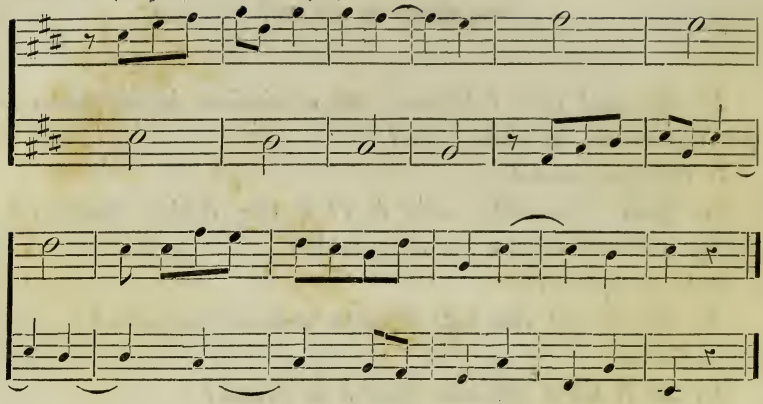
*R.* Il *sol*.

Dunque la scala di *la*, siccome quella che è fondata sulla scala di *re*, debbe avere il *fa* diesis e il *do* diesis della scala di *re*, più il *sol* diesis che abbiam trovato, e che l'ha fatta divenire scala di *la*: in una parola, il tuono di *la* ha tre diesis, uno sul *fa*, l'altro sul *do* e l' altro sul *sol*.

Così essendo, scriveremo, come già pei tuoni di *sol* e di *re*, in principio del rigo un diesis nel luogo del *fa*, un altro nel luogo del *do*, ed un altro nel luogo del *sol*, siccome vedete quì (sul cartellone n.° 15), e intenderemo che tutti i *fa*, tutti i *do* e tutti i *sol* debbano alzarsi col diesis.

*Scala in* la.

N.° 15. (In *fa*.)



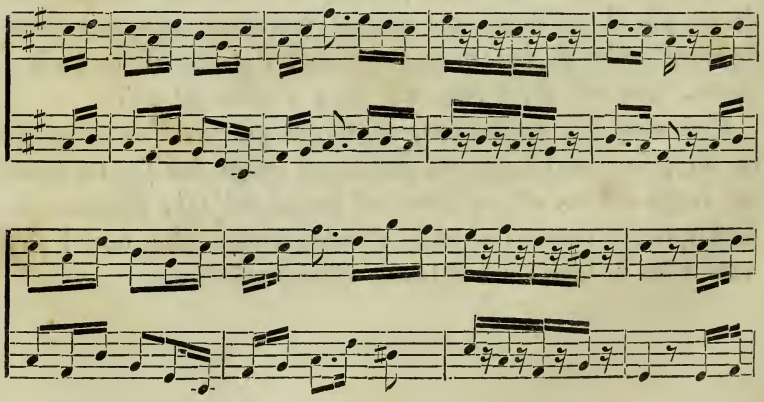
## § 19.

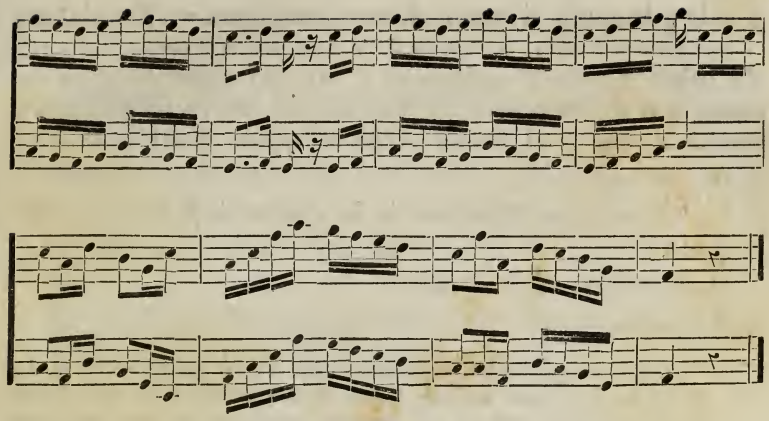
### MODULAZIONE.

(Prima di mettere allo studio il seguente solfeggio, si facciano interrogazioni analoghe a quelle del § 13. Il risultato debb'essere che nella sesta misura si modula in *la*, e che all'ottava si ritorna in *re*.)

*Solfeggio in* re *con modulazione in* la.

N.° 16. (In *si*).





(Quì si passi all'art. 2 del cap. 3 dell'Appendice.)

---

## § 20.

### QUARTE MAGGIORI E MINORI.

*D.* Come fate a conoscere subito se una terza è maggiore o minore?

*R.* Osservo se c'entra il *mi-fa* o il *si-do*: se c'entra, la terza è minore, altrimenti è maggiore.

Non potremmo noi estendere questa regola anche per le quarte? Vediamo. Sia la quarta *do-fa*:

*D.* C'entra il *mi-fa* o il *si-do*?

(Lo scolare dee dire fra sè: *do-re-mi-fa*, e poi rispondere: *c'entra il* MI-FA.)

*D.* Dunque la quarta dovrebb'esser minore?

*R.* Signor, sì.

Ma affinchè *do-fa* sia quarta minore (che vuol dire quarta piccola) è d'uopo che nella scala siavi alcun'altra quarta più

grande, la quale si possa chiamar maggiore. — Esaminiamo (volgendosi alla lavagna, ove ancora debb' essere scritto l' esempio del § 14). Ma prima converrà aggiugnere il *mi* quì sopra (si tirino due lineette al di sopra delle altre, e in corrispondenza della più alta si scriva *mi*), perchè altrimenti ci mancherebbe la quarta *si-mi*.

Or ditemi:

*D.* Quante lineette abbraccia la quarta *do-fa?*

*R.* Sei.

*D.* Contiene *mi-fa* o *si-do*?

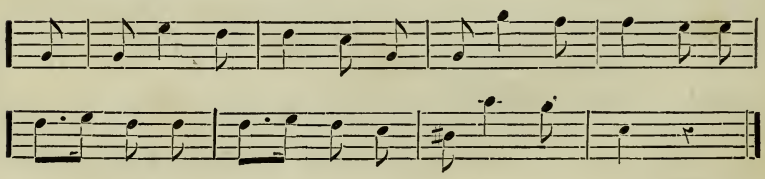
*R.* Contiene *mi-fa.*

(Si facciano queste due interrogazioni per le altre quarte, *re-sol*, *mi-la*, *fa-si*, *sol-do*, *la-re* e *si-mi*. Pervenuti alla quarta *fa-si*, si osserverà ch' ella abbraccia, non già sei, ma sette lineette, e che per conseguente è più grande delle altre; e siccome nel *fa-si* non c' entra nè il *mi-fa*, nè il *si-do*, così si viene a confermare la regola. Procedendo alle quarte che vengono dopo il *fa-si*, esse tornano ad abbracciare soltanto sei lineette, e perciò son *minori*, e difatto in tutte entra il *si-do*: altra conferma della regola.)

---

## § 21.

### MODO MINORE.

(Si tenga pronto sulla lavagna il seguente esempio, che è il primo periodo dell'aria *Venite o mortali*:

Si faccia cantare a memoria la detta aria.)

*D.* Vi par egli che il senso dell' aria sia terminato?

*R.* Sissignore.

(Si faccia solfeggiare l'esempio scritto sulla lavagna, accennandolo, nota per nota, colla bacchetta.)

*D.* Questo è pur il finimento dell' aria *Venite, o mortali*?

*R.* Sissignore.

Dunque, come il senso era terminato quando l'avete cantata, così è terminato ora che l' avete solfeggiata.

*D.* Con qual nota è terminato?

*R.* Col *la*.

*D.* Se il *la* è la nota che conchiude, in qual tuono siamo?

*R.* Nel tuono di *la*.

*D.* Quanti diesis debbono essere nel tuono di *la*?

*R.* Tre.

*D.* Su quali note?

*R.* Sul *fa*, sul *do* e sul *sol*.

Ma quì abbiamo bensì il *sol* diesis (penultima misura), ma tutti i *do* (si accennino colla bacchetta), ed il *fa* (penultima misura) non portano il diesis. Può egli darsi che siavi il tuono di *la* col solo *sol* diesis?....

*D.* Perchè la scala di *do* chiamasi scala di *do* e non di *sol*?

*R.* Perchè il *do* ne è la nota principale.

*D.* E perchè nella scala di *do*, il *do* è la nota principale?

*R.* Perchè il *do* è la nota che conchiude.

*D.* Dunque, se avviene che il *la* sia la nota che conchiude, qual sarà la nota principale?

*R.* Il *la*.

*D.* E se il *la* è la nota principale, come dovrassi chiamar la scala, e il tuono?

*R.* Scala di *la*, tuono di *la*.

*D.* Dunque l' aria che abbiamo solfeggiato, non può essere altrimenti che nel tuono di *la*. Ma voi direte: *dunque vi son due tuoni di* LA? Vi rispondo che no: il tuono di *la* è uno solo, perchè, comunque alcuna delle note del tuono possa essere variata, la nota principale è sempre *la*. Ma esso ha due maniere, due *modi* di essere, vale a dire, può avere il diesis al *fa* e al *do*, o non averlo. Fra i quali due modi, se voi prestate alquanto di attenzione, dovete accorgervi di una dif-

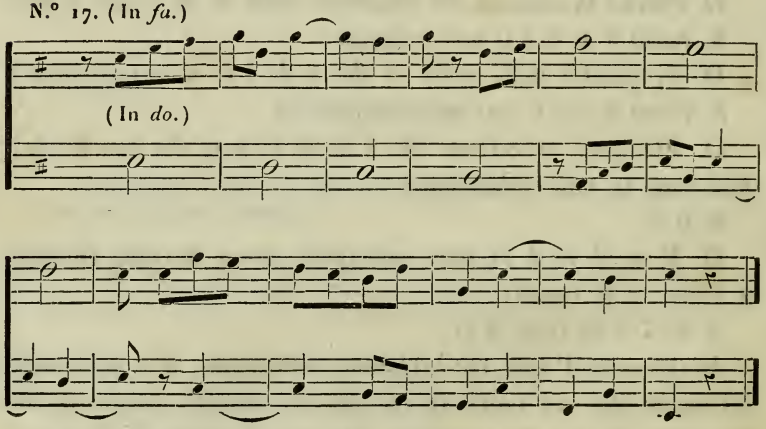
ferenza assai notabile: perocchè quello in cui il *do* e il *fa* sono diesis, conferisce all' aria un carattere allegro e gaio; e difatto sentite.... (si scriva il diesis a tutti i *do* ed al *fa* dell' esempio sumentovato, e poi si solfeggi, ben inteso, in modo maggiore). - All'incontro il modo in cui il *do* e il *fa* non sono diesis, conferisce all' aria un non so che di triste e melanconico, siccome il potete osservare, mentre io canto. (Si cancellino i diesis ai *do* ed al *fa*, e poi si torni a solfeggiare, già si sa, in modo minore.)

Atteso questo vario carattere dei due modi del tuono di *la*, noi chiameremo *modo gaio* quello che ha il diesis al *do* e al *fa*, e *modo melanconico* quello che ha queste due note senza diesis.

Poichè il modo melanconico di *la* porta il diesis al *sol*, noi porremo nel luogo del *sol*, il diesis in principio del rigo, siccome vedete quì (n.° 17 del cartellone), e intenderemo che tutti i *sol* debbano farsi diesis.

*Scala in* la *minore.*

N.° 17. (In *fa.*)




(Quì si passi all' art. 3 del cap. 3 dell' Appendice.)

## § 22.

### NOTE VARIANTI NEL MODO MINORE.

*D.* La seconda *fa-sol* è maggiore o minore?

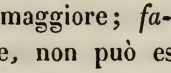
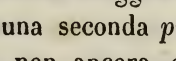
*R.* È maggiore.

Ma nella scala di *la* melanconico noi troviamo *fa* e *sol* diesis:

*D.* L' intervallo *fa-sol* diesis è egli più grande o più piccolo di *fa-sol*?

*R.* È più grande.

*Fa-sol* è una seconda maggiore; *fa-sol* diesis è più grande di *fa-sol*: se è più grande, non può esser seconda maggiore, e tanto meno seconda minore: sarà piuttosto una seconda *più che maggiore*, una seconda d' una grandezza non ancora da noi veduta; di una grandezza che *eccede* quella che è naturale alle seconde, attalchè è d' uopo di un certo sforzo per eseguirla.

Difatto sentite; (si solfeggi  ); e così non solamente ascendendo, ma ancora discendendo (si solfeggi  ).

Avete voi sentito lo sforzo che ci vuole, per passare dal *fa* al *sol* diesis e dal *sol* diesis al *fa*? Perciò questa seconda, che non è nè maggiore nè minore, ma bensì più che maggiore, chiameremo *eccedente*.

(Si scrivano sulla lavagna le due seguenti scale:

| | |
|---|---|
| *la* | *la* |
| *sol* ♯ | *sol* ♯ |
| *fa* ♯ | *fa* |
| *mi* | *mi* |
| *re* | *re* |
| *do* ♯ | *do* |
| *si* | *si* |
| *la* | *la.*) |

*D.* Qual differenza trovate fra la scala di *la*, modo gaio (accennando la prima), e di *la*, modo melanconico (accennando la seconda)?

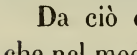
*R.* Che la prima ha diesis il *do* e il *fa*, e non la seconda.

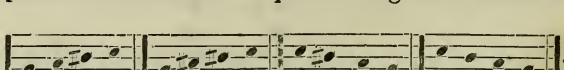
*D.* Ma il *sol* è diesis in tutte e due?

*R.* Sissignore.

Certamente il *sol* bisogna che sia diesis anche nel modo melanconico, perchè altrimenti questa (la seconda scala) non sarebbe scala di *la*. Tuttavia, ogniqualvolta dal *sol* (toccando nella seconda scala le note che si nominano) si passa al *fa*, si può, per evitare la seconda eccedente, tralasciare il diesis al *sol*, (si cancelli il diesis al *sol*), e così fare tra il *sol* e il *fa* una seconda maggiore, e rendere il passaggio più naturale e più dolce all' orecchio: il che si può fare, perchè in questo caso (notate bene, in quest' unico caso) il *sol* momentaneamente si trova non avere quella qualità che costituisce il tuono di *la*. Ma in ogni altro caso, e specialmente quando dal *sol* si passa al *la*, il *sol* vuol essere assolutamente diesis (si torni a scrivere il diesis al *sol*), perchè allora ripiglia la sua qualità costitutiva del tuono di *la*.

Così essendo, pare che sempre quando dal *fa* si passa al *sol* diesis, non si possa schivare la seconda eccedente. Pur niente è più facile che schivarla. Non possiamo variare il *sol*? variamo il *fa*: facciamo il *fa* diesis (si scriva il diesis al *fa*). Allora, nel *fa* e nel *sol*, il modo melanconico somiglia perfettamente al modo gaio; e voi non troverete difficoltà a fare il *fa* diesis e il *sol* diesis nel modo melanconico, quando pensiate in quel momento di essere nel modo gaio.

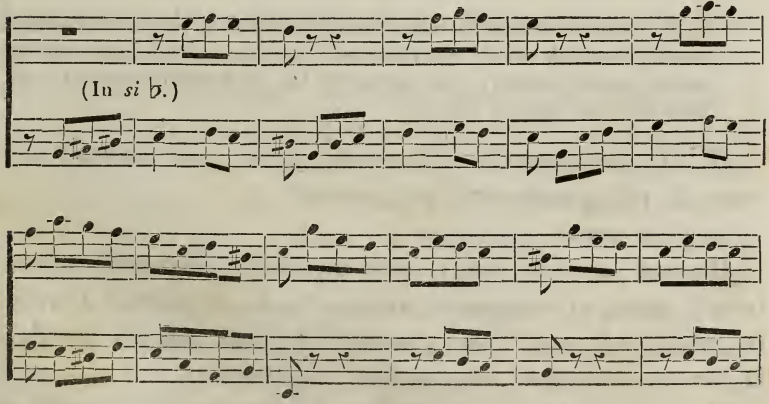
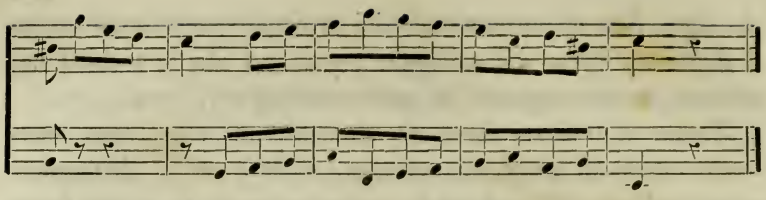
Da ciò che abbiamo finquì discorso, possiamo conchiudere che nel modo melanconico di *la*, queste note (si scriva sulla lavagna  ) si possono variare nelle quattro seguenti maniere:

(Si scriva .)

In questi esempi voi vedete che il *sol* ora ha il diesis, ora non l' ha, e lo stesso potete vedere in questo solfeggio (n.° 18 del cartellone), che è nel modo melanconico di *la* (si faccia osservare che ivi il *sol* ora ha il diesis, ora non l'ha). Atteso questa instabilità del *sol* diesis, io mi disdico di ciò che aveva prescritto prima, cioè di dover mettere il diesis al luogo del *sol*, in principio

del rigo. Non metteremo niente in principio: metteremo invece il diesis nel corso del solfeggio a quei *sol* che lo richiedono, siccome vedete appunto in questo solfeggio (n.° 18).

Taluno di voi sta forse per domandarmi come, non mettendo niente in principio del rigo, si farà poi a distinguere se un solfeggio sia nel modo melanconico di *la*, o nel tuono di *do*. Ed io rispondo in primo luogo che dovete guardare in tutte le parti del solfeggio qual sia l' ultima nota: che se ci trovate un *la*, come in questo solfeggio (si accenni l' ultima nota di ambe le parti del n.° 18).... e quì ne trovate anzi due; è segno che il solfeggio è nel modo melanconico di *la*, e non nel tuono di *do*. In secondo luogo, nel modo melanconico di *la*, tutti i *sol* hanno sempre il diesis (accennando i *sol* diesis del n.° 18), salvo talvolta, quando, dal *sol* passando al *fa* (accennando i *sol* delle misure 10.ª e 12.ª nella parte inferiore), si vuol evitare la seconda eccedente: onde se troverete un *sol* che, non passando al *fa*, pur non abbia il diesis, ivi potete esser certi che siete, non nel modo melanconico di *la*, ma sibbene nel tuono di *do*. Da ultimo, lo stesso carattere allegro o tristo del solfeggio vi dirà abbastanza se siete nel tuono di *do* o nel modo melanconico di *la*.

N.° 18. (In *fa*.)



(Da questo punto deesi cominciare lo studio della chiave *do* in seconda linea. V. Appendice, cap. 1, art. 4.)

---

## § 23.

### QUINTE MAGGIORI E MINORI.

(Se non è più scritto sulla lavagna l'esempio del § 14, si riscriva.)

*D.* La quinta *do-sol* (accennandola sul meloplasto) è maggiore o minore?

*R.* È minore.

*D.* Perchè?

*R.* Perchè c'entra il *mi-fa*.

(Si facciano queste due interrogazioni per le altre quinte *re-la*, *mi-si*, *fa-do*, *sol-re* e *la-mi*.)

*D.* E la quinta *si-fa* è maggiore o minore?

(Lo scolare o risponderà male, o più probabilmente resterà imbrogliato, perchè s'avvedrà che ivi entra non solo il *mi-fa* o il *si-do*, ma amendue queste seconde minori: caso nuovo per lui. Il maestro procederà a rischiararlo col seguente dialogo:

*D.* Di due intervalli della stessa specie qual chiamasi *minore*, il più grande o il più piccolo?

*R.* Il più piccolo.

Dunque io credo che vi siete ingannato, chiamando minori tutte le quinte in cui entra il *mi-fa* o il *si-do*. E perchè? Perchè la quinta *si-fa* non è più grande delle altre, ma più piccola. E che sia vero quel che io dico, rispondete:

*D.* Le seconde minori rendono l'intervallo più piccolo o più grande?

*R.* Più piccolo.

*D.* Dunque qual sarà più piccola, una quinta dov' entri una sola seconda minore, oppur una in cui n'entrino due?

R. Quella è più piccola in cui n'entrano due.

Dunque la quinta *si-fa*, in cui entrano le due seconde minori *si-do* e *mi-fa* sarà più piccola delle altre in cui ne entra una sola. Difatto osserviamo le lineette. La quinta *do-sol* che contiene il solo *mi-fa*, abbraccia una, due, tre, quattro, cinque, sei, sette, otto lineette; e otto lineette, senza che stiamo a contarle, abbracciano le quinte *re-la* e *mi-si*, che pur contengono il solo *mi-fa*, e le quinte *fa-do*, *sol-re* e *la-mi*, che contengono il solo *si-do*; laddove la quinta *si-fa*, che contiene il *si-do* e il *mi-fa*, abbraccia una, due, tre, quattro, cinque, sei e sette lineette. Dunque la quinta *si-fa* è che dee chiamarsi minore; le altre sono maggiori. Così essendo, la regola del *mi-fa* e del *si-do* che abbiamo stabilita per le terze e per le quarte non serve più per le quinte.

E perchè ciò? Perchè se voi prendete non più di quattro note di seguito, potete trovare il *mi-fa* o il *si-do*, o non trovarli, siccome avete veduto nelle terze e nelle quarte. Ma volendo fare più di quattro note di seguito, sempre una di queste due seconde minori la troverete, perchè se voi cominciate da *fa* per ischivare il *mi-fa*, andando sopra per cinque note, farete: *fa-sol-la-si-do*, e incontrerete per conseguente il *si-do*; e se voi cominciate da *do*, per ischivare il *si-do*, andando sopra per cinque note, farete: *do-re-mi-fa-sol*, dove incontrerete il *mi-fa*. Pertanto nelle quinte questo incontro del *mi-fa* o del *si-do* è inevitabile; anzi in alcuna, come nella quinta *si-fa*, si trovano tutti e due. Onde stabiliremo per le quinte quest'altra regola: che se c' entra una sola delle seconde minori, la quinta è maggiore; se entrano tutte e due, essa è minore. E se vorrete saper subito se una quinta sia maggiore o minore, non avrete altro a fare che nominar le note nella maniera che abbiam detto per le terze e quarte, e vedere se c' entra o il solo *mi-fa* o il solo *si-do*, ovvero se entrano amendue queste seconde minori, e da ciò dedurrete la qualità dell' intervallo. Poniamo

per esempio la quinta *mi-si*: voi direte, *mi-fa-sol-la-si*: c'entra il solo *mi-fa*: dunque *mi-si* è quinta maggiore. Poniamo *si-fa*; voi direte *si-do-re-mi-fa*: c'entra il *si-do* e il *mi-fa*: dunque *si-fa* è quinta minore.

---

## § 24.

### SESTE E SETTIME MAGGIORI E MINORI.

*D.* Credete voi che vi possa essere una quinta, in cui non entri nè il *mi-fa*, nè il *si-do*?

*R.* Nossignore.

*D.* Perchè?

*R.* Perchè facendo un seguito di più di quattro note, o il *mi-fa* o il *si-do* s'incontra sempre.

*D.* Quante note di seguito fate voi per arrivare all'estensione di una sesta?

*R.* Sei.

*D.* E per arrivare all'estensione di una settima?

*R.* Sette.

*D.* Quand'è così, credete voi che nelle seste e nelle settime debbasi sempre incontrare il *mi-fa* o il *si-do*, come nelle quinte?

*R.* Certo che sì.

Dunque anche per le seste e settime possiamo stabilire che elle saranno maggiori, quando c'entra o il solo *mi-fa* o il solo *si-do*, e minori, quando c'entrano amendue queste seconde minori.

(Quì si facciano interrogazioni su varii intervalli di quinta, di sesta e di settima, secondo la seguente formola:)

*D.* Che intervallo è *re-si* (od un altro qualunque)?

Lo scolare dee dire fra sè: RE-SI *è una sesta; nel* RE-MI-FA-SOL-LA-SI *c'entra il solo* MI-FA: *dunque* RE-SI *è una sesta maggiore*; e poi dee rispondere: *è una sesta maggiore.*

## § 25.

### OTTAVE.

*D.* Se noi partiamo da *do*, ed arriviamo all'altro *do*, sua ottava, parvi egli che dobbiamo incontrare il *mi-fa* o il *si-do*?

*R.* S'incontrano tutti e due.

(Si faccia la stessa interrogazione riguardo alle altre ottave, *re-re*, *mi-mi*, ecc. La risposta sarà sempre che s'incontrano ambe le seconde minori.)

Se in tutte le ottave s'incontrano sempre ambe le seconde minori, *mi-fa* e *si-do*, ciò vuol dire che le ottave son tutte di una stessa grandezza: dunque le ottave non si possono chiamar maggiori o minori: si chiamano bensì *giuste*.

Ora ricapituliamo ciò che finquì abbiam detto intorno agli intervalli minori e maggiori.

* *D.* Quali sono le seconde minori e quali le maggiori?

*R.* Le seconde *mi-fa* e *si-do* sono minori, le altre sono maggiori.

* *D.* Come fate voi a conoscere se una terza od una quarta è minore o maggiore?

*R.* Osservo se contenga o il *mi-fa* o il *si-do*: quando contiene una di queste seconde minori, è minore; quando non ne contiene nessuna, è maggiore.

* *D.* Come fate a conoscere se una quinta, una sesta od una settima è minore o maggiore?

*R.* Osservo se contenga o il solo *mi-fa* o il solo *si-do*, oppure se li contiene tutti e due: quando ne contiene un solo, è maggiore; se li contiene tutti e due, è minore.

*D.* Le ottave possono chiamarsi maggiori o minori?

*R.* No, perchè le ottave son tutte uguali.

*D.* Come si chiamano?

*R.* Giuste.

(Da questo punto si comincino gli esercizi sul meloplasto per lo studio del tuono di *mi*, per cui vedi l'Appendice, cap. 2, art. 4.)

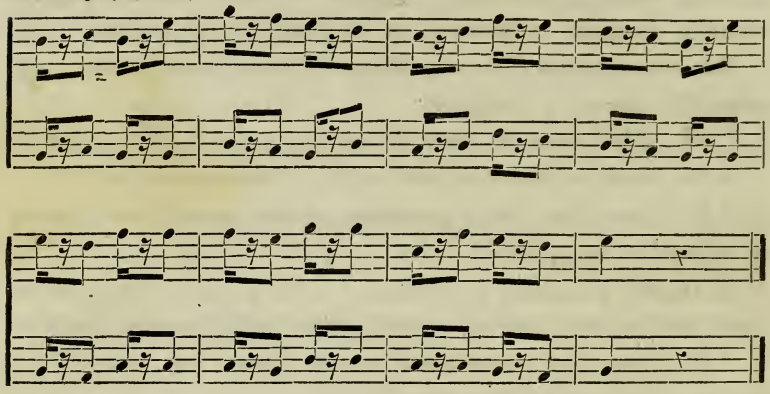
# § 26.

## SEGUITO DELLO STUDIO DELLE BISCROME E PAUSE LORO RELATIVE.

(Per le seguenti due variazioni si proceda secondo le prescrizioni date nei §§ 5 e 16. Riguardo alla variazione 9.ª in particolare, si avvertano gli alunni, allorquando si tacciono le pause, di dover far attenzione a battere, tanto sul braccio, quanto sul petto, esattamente nell'istante in cui càpita la pausa, giacchè in casi simili il battere tiene appunto luogo della pausa.)

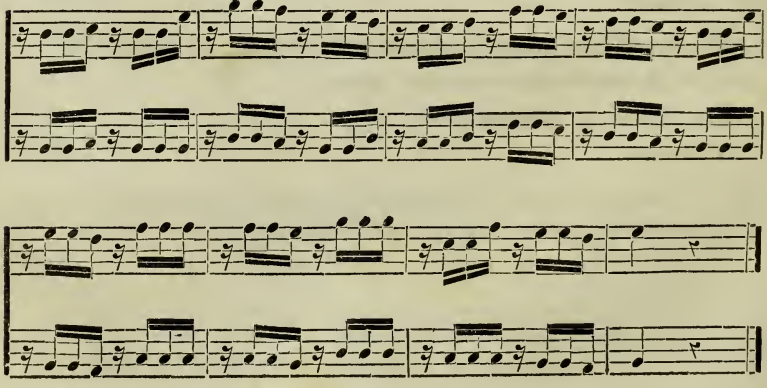
*Variazione* 8.ª

N.° 19. (In *sol.*)



*Variazione* 9.ª

N.° 20. (In *sol.*)



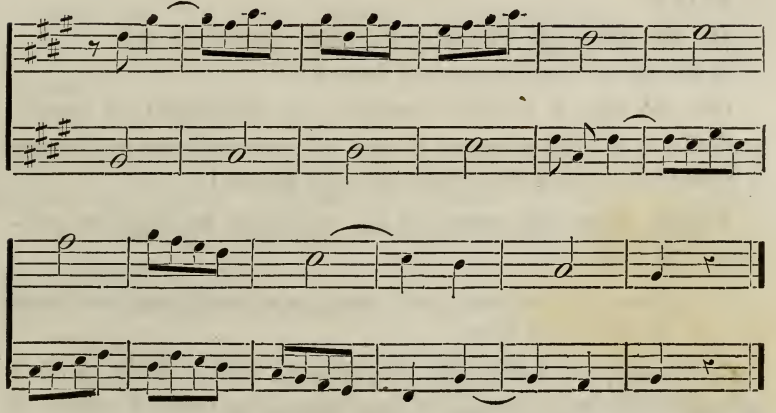
## § 27.

### QUATTRO DIESIS IN CHIAVE.

(Si facciano per il tuono di *mi* analogamente le interrogazioni che si son fatte per il tuono di *la* nel § 18.)

*Scala in* mi.

N.° 21. (In *si*).



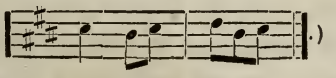
(Da questo punto deesi cominciare lo studio della chiave *do* in quarta linea. V. Appendice, cap. 1, art. 5.)

---

## § 28.

### MODULAZIONE. — BEQUADRI.

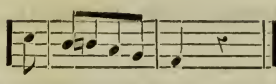
(Si faccia solfeggiare alcune poche note nel tuono di *la* sul meloplasto, come per esempio queste:



*D.* In qual tuono avete voi solfeggiato?

*R.* Nel tuono di *la*.

(Si prosegua il solfeggio, modulando al tuono di *re*, come per esempio:



*D.* Ed ora siete voi rimasti sempre nel tuono di *la*?

*R.* Signor, no.

*D.* In qual tuono siete passati?

*R.* In *re*.

*D.* Da che cosa deducete di esser passati in *re*?

*R.* Da ciò che non si è più fatto diesis il *sol*.

Ora ciò che v' ho fatto eseguire sul meloplasto, io vorrei scriverlo. (Si faccia solfeggiare un' altra volta la prima frase, e poi, premesse le seguenti parole, si scriva la detta frase sulla lavagna:

Poichè siamo nel tuono di *la*, scriviamo tre diesis in principio del rigo.

(Si eseguisca e si faccia quindi solfeggiare la seconda frase: ma arrivati al *sol* bequadro si dica:

Quì nasce un imbroglio. Voi sapete che i diesis posti in principio del rigo, fanno il loro effetto in tutto il pezzo di musica. Ora quì (in principio del rigo) abbiamo un diesis al *sol*: dunque tutti i *sol* debbono considerarsi come se avessero il diesis. Ma adesso abbiam da scrivere un *sol* senza diesis. Come faremo?.... Si potrebbe tralasciare in principio del rigo il diesis nel luogo del *sol*, e metterlo poi soltanto ai *sol* che ne hanno bisogno. Proviamo.

(Si scriva da capo l'esempio in altro rigo (senza però cancellare quello già scritto), mettendo due soli diesis in chiave, e apponendo poi il diesis ad ogni *sol* che ne abbisogna; ma arrivati al *sol* bequadro, s' interrompa e si dica:

O ecco un altro imbroglio. Voi pur sapete che un diesis posto ad una nota, estende il suo effetto anche alle altre simili note che per avventura si trovano nella misura. Or quì abbiam da scrivere due *sol* nella stessa misura, uno col diesis e l' altro senza. Se noi mettiamo il diesis al primo, s' intenderà che l' abbia anche il secondo. Come fare? Non c' è altro che

apporre alla nota, la quale si vuole senza diesis, un nuovo segno che indichi questo cambiamento. Il nuovo segno sarà questo (si scriva ♮), e lo chiameremo *bequadro*.

Poichè col bequadro si può togliere il diesis quando si vuole, non è più necessario scrivere soltanto due diesis in principio del rigo, per costituire il tuono di *la* : possiamo scrivere anche il diesis al *sol*. Sicchè invece di terminare quest' esempio (si cancelli il secondo), termineremo il primo (si torni a solfeggiare la seconda frase, e si compia la scrittura del primo esempio.)

*D.* Il diesis c' indica egli che dobbiamo alzare od abbassare la nota?

*R.* C'indica che dobbiamo alzarla.

Ma il bequadro c' indica che una nota, la quale avrebbe dovuto esser diesis, non dee più esserla.

* *D.* Dunque il bequadro c' indica egli che dobbiamo alzare od abbassar la nota?

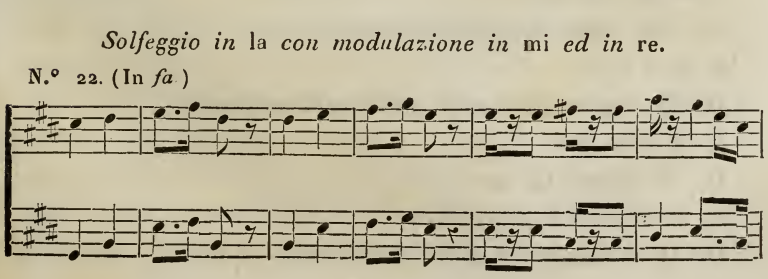
*R.* Che dobbiamo abbassarla.

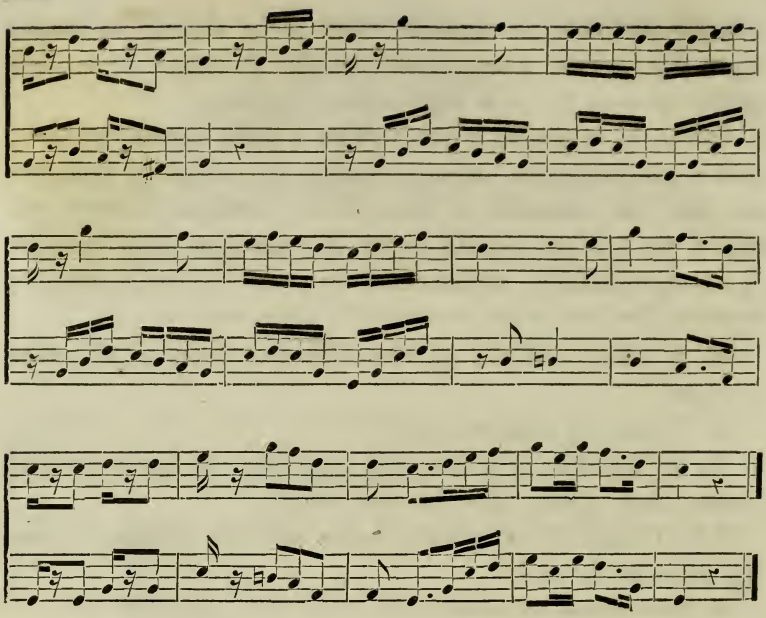
(Prima di passare allo studio del seguente solfeggio, si facciano interrogazioni analoghe a quelle del § 13. Il risultato debb' essere che nella quinta misura si modula in *mi*, nella nona si torna in *la*, nella tredicesima si modula in *re*, si torna in *la* nella diciassettesima e in questo tuono si termina. È bene di far osservare che nella diciassettesima misura si torna in *la*, ancorchè non vi sia il *sol* diesis, e che ciò accade, perchè ivi il *sol* non si trova più: chè se ci fosse, dovrebb' esser diesis.

Da ultimo s' istruiscano gli alunni anche in ciò, che il bequadro, come il diesis, estende il suo effetto a tutte le note dello stesso nome che si trovano nella misura: che anzi, ove accada che l'ultima nota di una misura e la prima della seguente sieno la stessa nota (come nel secondo rigo, misure 13.ª e 14.ª) e che la prima di esse note debba essere o diesis o bequadro, egualmente diesis o bequadro ha da essere la nota della misura seguente, sicchè il *sol* della 14.ª misura s'intende essere bequadro.)

*Solfeggio in* la *con modulazione in* mi *ed in* re.

N.° 22. (In *fa*)





## § 29.

### *MI* MINORE.

Nel tuono di *la* abbiamo il modo gaio e il modo melanconico.

(Se le due scale scritte sulla lavagna durante il § 22, sono state cancellate, si riscrivano.)

*D.* Che scala è questa (la prima)?

*R.* Scala di *la*.

*D.* Di modo gaio o di modo melanconico?

*R.* Di modo gaio.

*D.* E questa (la seconda)?

*R.* Di *la*, modo melanconico.

*D.* Qual differenza è fra queste due scale?

*R.* Che la prima ha diesis il *do* e il *fa*, e non la seconda.

Se ben vi ricordate, noi abbiamo convenuto che nel modo melanconico di *la*, avremmo tralasciato di mettere il diesis in principio del rigo, non solo al *do* e al *fa*, ma ancora al *sol*, attesochè il *sol* dee farsi ora col diesis, ora senza diesis.

Cancelliamo dunque questo diesis (si cancelli il diesis al *sol* della seconda scala).

Ora la differenza non è soltanto nel *do* e nel *fa*, ma ancora nel *sol*.

*D.* Il *do* (accennando sulla lavagna nella prima scala) qual nota è della scala di *la*?

*R.* Terza.

*D.* Il *fa*?

*R.* Sesta.

*D.* E il *sol*?

*R.* Settima.

Diremo dunque che queste due scale sono fra loro diverse, in quanto quella di modo gaio ha il diesis alla terza, alla sesta e alla settima, e quella di modo melanconico ha la stessa terza, sesta e settima senza diesis.

Così essendo... (si scriva accanto alla scala di *la* minore, la seguente:

*mi*
*re* ♯
*do* ♯
*si*
*la*
*sol* ♯
*fa* ♯
*mi.)*

Così essendo,

*D.* Che scala è questa che ora ho scritta?

*R.* Scala di *mi*.

*D.* La scala di *mi* è simile alla scala di *la* (accennando la scala di *la* maggiore)?

*R.* Sissignore.

Se è simile, convien dire che ella pure sia di modo gaio. Se la scala di *mi* ha il suo modo gaio, convien dire che ab-

bia pure il suo modo melanconico, come quello di *la*. Resta a vedere che cosa dobbiam fare per ottenere il modo melanconico di *mi*.

*D.* A quali note della scala di *la* gaio abbiamo tolto il diesis, per farla diventare di modo melanconico?

*R.* Alla terza, alla sesta e alla settima.

Facciamo lo stesso alla scala di *mi*.

*D.* Qual è la terza (accennando la scala di *mi*)?

*R. Sol.*

(Si cancelli il diesis al *sol*, e così si faccia poi al *do* e al *re*.)

*D.* La sesta?

*R. Do.*

*D.* La settima?

*R. Re.*

Ecco dunque formata la scala di *mi*, modo melanconico. Passando avanti agli altri tuoni, e ragionando sempre come abbiam fatto quì, troveremo che ognuno di essi ha, come i tuoni di *la* e di *mi*, il suo modo gaio e il suo modo melanconico, e che la differenza fra l' uno e l' altro modo è sempre che il modo gaio ha la terza, la sesta e la settima innalzate col diesis, laddove il melanconico ha queste note senza diesis o abbassate col bequadro. Per ispiegarmi in altri termini, togliete i tre ultimi diesis al modo gaio, ed avrete il modo melanconico. Onde mi confido che d'or in avanti una breve spiegazione basterà per farvi conoscere il modo melanconico degli altri tuoni.

Abbiam detto che il *sol* nel tuono di *la*, modo melanconico, dovrebb'essere sempre diesis, ma che si fa bequadro ordinariamente quando da esso *sol* si passa al *fa*, per evitare la seconda eccedente *sol* diesis-*fa*; e così pure il *fa*, il quale dovrebb'essere bequadro, si fa diesis per la stessa ragione, quando da esso si passa al *sol* diesis. Ciò che abbiam detto del tuono di *la*, dee dirsi egualmente del tuono di *mi* e di tutti gli altri. Ma

*D.* Il *sol* che nota è nella scala di *la*?

*R.* Settima.

*D.* E il *fa*?

*R.* Sesta.

Dunque diremo che in tutti i tuoni di modo melanconico, la sesta e la settima sono variabili; o per parlare con maggior precisione, diremo che la sesta che sale alla settima, può alzarsi col diesis, e la settima che discende sulla sesta, può abbassarsi col bequadro: restando però intesi che (salvo qualche rarissima eccezione) in tutti gli altri casi la sesta è col bequadro, la settima col diesis.

*D.* Avendo cancellato il diesis al *do*, al *sol* e al *re*, qual altro diesis resta nella scala di *mi* melanconico?

*R.* Il *fa*.

*D.* Cosa dovremo dunque porre in principio del rigo per indicare il modo melanconico di *mi*?

*R.* Un diesis nel luogo del *fa*.

Ma il tuono di *sol* ha pure un diesis nel luogo del *fa*. Voi distinguerete agevolmente se questo diesis indica il tuono di *sol* oppure il modo melanconico di *mi*, ricordandovi di ciò che abbiam detto riguardo al modo melanconico di *la*. (Si faccia per il *mi* minore una spiegazione analoga a quella che già si è fatta nella pag. 125 per il *la* minore.)

(Studio del *mi* minore sul meloplasto. V. Appendice, cap. 3, art. 2.)

---

## § 30.

### COME GLI ACCIDENTI MODIFICHINO GL' INTERVALLI MAGGIORI E MINORI.

(Si scriva sulla lavagna la prima colonna del seguente esempio, con le lineette che le stanno a lato:

*mi* — *la*
—
*re* — *sol*
—
*do* — *fa*
*si* — *mi*
—
*la* — *re*
—
*sol* — *do*
— *si*
*fa* —

*D.* *Fa-sol* (toccando con due bacchette nell' esempio queste note, e quindi le altre che si nomineranno) che seconda è?

*R.* Maggiore.

*D.* *Fa-la* che terza è?

*R.* Maggiore.

(Facciasi la stessa interrogazione riguardo alla quarta *fa-si*, alla quinta *fa-do*, alla sesta *fa-re* e alla settima *fa-mi*, e si avrà in risposta ch'elle sono maggiori.)

*D.* Abbiamo dunque (toccando con una bacchetta sempre il *fa*, e con l'altra successivamente le note superiori) una seconda, una terza, una quarta, una quinta, una sesta ed una settima, tutte maggiori. Or io vo' che tutti questi intervalli a un tratto diventino minori.

*D.* Che vuol dir maggiore?

*R.* Più grande.

*D.* E minore?

*R.* Più piccolo.

*D.* Una nota col diesis è più alta o più bassa di una nota senza diesis?

*R.* È più alta.

Dunque, facendo diesis e *fa*, noi l'alziamo: facciamolo diesis (si cancelli il *fa* e si scriva *fa* ♯ in linea colla vicina lineetta superiore).

*D.* Questo *fa*, così alzato, non vi pare che sia più vicino alle altre note di quel che fosse prima?

*R.* Signor, sì.

Se è più vicino, ne segue che dal *fa* diesis al *sol*, dal *fa* diesis al *la*, e così dal *fa* diesis a tutte le altre note, la distanza è più piccola di quel che fosse dal *fa* (toccando la lineetta dove prima stava il *fa*) al *sol*, dal *fa* al *la*, dal *fa* al *si*, al *do*, al *re*, al *mi*. L'esser la distanza più piccola, che altro vuol dire se non che questi intervalli, che prima eran maggiori, or son divenuti minori?

E che siano veramente minori, state attenti, e lo vedrete anco più chiaramente. (Si scriva la seconda colonna, e poi, toccando con due bacchette le note, come si è fatto per la prima colonna, si domandi che seconda è *si-do*, che terza è *si-re*, che quarta è *si-mi* ecc. Si avrà per risposta che tutti questi intervalli sono minori.)

*D.* Che scala è questa (1.ª colonna)?

*R.* Scala di *sol.*

*D.* E questa (2.ª colonna)?

*R.* Di *do.*

*D.* Queste due scale sono uguali?

*R.* Sissignore.

Dunque, se *si-do* (2.ª col.) è seconda minore, seconda minore parimente debb' essere *fa* diesis-*sol* (1.ª col.); se *si-re* (2.ª col.) è terza minore, terza minore debb' essere *fa* diesis-*la* (1.ª col.); e lo stesso dite delle quarte *si-mi* e *fa* diesis-*si* (toccando sempre le note rispettive delle due colonne), delle quinte *si-fa* e *fa* diesis-*do*, delle seste *si-sol* e *fa* diesis-*re* e delle settime *si-la* e *fa* diesis-*mi*; le quali, se sono minori in questa colonna (2.ª), tali debbon essere anche in quest' altra (1.ª).

Da ciò tiriamo una conseguenza, e voi badate a ricordarvene, che quando in un intervallo maggiore si alza la nota più bassa, l'intervallo diventa più piccolo: epperò chiamasi, non più maggiore, ma minore. —

Noi quì (1.ª colonna) abbiamo adesso le note *sol*, *la*, *si*, *do*, *re*, *mi*, che formano col *fa* diesis una seconda, una terza, una quarta, ecc. tutte minori.

*D.* Come dovrebbesi fare, perchè tutti questi intervalli tornassero a un tratto a diventar maggiori?

*R.* Bisognerebbe riabbassare il *fa*.

Dunque abbassando la nota più bassa di un intervallo minore, questo diventa maggiore. —

(Si cancelli il *fa* della prima colonna, e in sua vece si scriva *fa* in cima della colonna, vicino al *mi*: nella seconda colonna si faccia lo stesso cambiamento in riguardo al *si*. - L'esempio dee restar foggiato come segue:

— *si*
*fa* —
*mi* — *la*
—
*re* — *sol*
—
*do* — *fa*
*si* — *mi*
—
*la* — *re*
—
*sol* — *do*

Ciò fatto, fissando una bacchetta sul *fa* della prima colonna, e toccando coll'altra successivamente le note inferiori, si domandi che seconda è *mi-fa*, che terza è *re-fa*, che quarta è *do-fa*, ecc. La risposta sarà che tutti questi intervalli sono minori.)

Ora io vo' che a un tratto tutti questi intervalli diventino maggiori. (Si cancelli il *fa*, e si scriva *fa* ♯ in linea col *si* della seconda colonna.)

Io scommetto che già voi avete veduto che il *fa* così alzato, è più distante dal *mi*, dal *re*, dal *do*, dal *si*, dal *la*, dal *sol*, di quel che fosse prima; e che perciò la seconda *mi-fa*, la terza *re-fa*, la quarta *do-fa*, la quinta *si-fa*, la sesta *la-fa*, la settima *sol-fa*, le quali prima eran minori, adesso son diventate maggiori. E difatto (si domandi che seconda è *la-si* nella seconda colonna, che terza è *sol-si*, che quarta è *fa-si* ecc.)

*D.* Queste due scale (accennando le due colonne) sono esse uguali?

*R.* Signor, sì.

Dunque, se *la-si* (2.ª col.) è seconda maggiore, seconda maggiore parimente debb' essere *mi-fa* diesis (1.ª col.); se *sol-si* (2.ª col.) è terza maggiore, terza maggiore debb' essere *re-fa* diesis (1.ª col.); se.... (si prosegua a dimostrare l'uguaglianza degli intervalli rispettivi nelle due colonne.)

Da ciò conchiuderemo che, alzando la nota superiore di un intervallo minore, esso diventa maggiore.

*D.* Come dovremmo fare, perchè tutti questi intervalli (1.ª colonna), che abbiam detto esser maggiori, tornino ad un tratto a diventar minori?

*R.* Dovremmo riabbassare il *fa*.

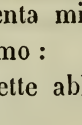
Dunque abbassando la nota più alta d'un intervallo maggiore, questo diventa minore. —

Ditemi per ultimo:

*D.* Quante lineette abbraccia la seconda *fa-sol* (1.ª colonna)?

*R.* Tre.

(Si tiri a parte sulla lavagna quattro lineette, e si scriva *fa* in linea colla prima, e *sol* in linea colla terza, nella seguente maniera:




.)

*D.* *Fa-sol* che seconda è?

*R.* Seconda maggiore.

Or io vo' alzare col diesis amendue queste note.

(Si scriva *sol* ♯ in linea coll'ultima lineetta, e *fa* ♯ in linea colla seconda: poi si cancelli il *fa* e il *sol*.)

*D.* La seconda *fa* diesis-*sol* diesis quante lineette abbraccia?

*R.* Tre.

*D.* Dunque, se la seconda *fa-sol*, che abbracciava tre lineette, è seconda maggiore, la seconda *fa* diesis-*sol* diesis, che pure abbraccia tre lineette, che seconda sarà?

*R.* Seconda maggiore.

Dunque, alzando col diesis tutte e due le note di un intervallo, esso non cambia. E perchè?... Perchè egli è vero che alzando il *fa*, io l'ho avvicinato al *sol*, ma poi ho alzato anche il *sol*, sicchè la distanza dal *fa* diesis al *sol* diesis è tornata ad essere com'era prima, cioè come dal *fa* al *sol*.

Supponiamo ora che, avendo il *fa* diesis e il *sol* diesis, seconda maggiore, volessi abbassarli tutti e due col bequadro: mi tornerebbe *fa-sol* (si riduca l'esempio allo stato primitivo, scrivendo *fa-sol* e cancellando *fa* ♯-*sol* ♯), il quale come sapete, è altresì seconda maggiore.

Dunque, abbassando col bequadro tutte e due le note di un intervallo, esso non cambia.

Quello che ora abbiam veduto della seconda maggiore, così è di qualunque intervallo maggiore o minore.

*D.* Proponetemi un intervallo, una terza, una quinta, una sesta, o qual altro volete, sia maggiore, sia minore.

(Lo scolare proporrà esempigrazia la quarta minore *sol-do*. Si tirino sette lineette, si scriva *sol* in linea colla prima e *do* in linea colla sesta, e poi si dimostri, come si è fatto per la seconda *fa-sol*, che o s'alzino col diesis quelle due note, o si tornino ad abbassare col bequadro, l'intervallo resta sempre una quarta minore.)

* Riepiloghiamo. Un intervallo maggiore diventa minore, *alzandone* la nota più *bassa*, o *abbassandone* la nota più *alta*;

per lo contrario, un intervallo minore diventa maggiore, *alzandone* la nota più alta o *abbassandone* la nota più *bassa*. Un intervallo sia maggiore, sia minore, non cambia, quando tutte e due le note si alzano col diesis, o s'abbassano col bequadro.

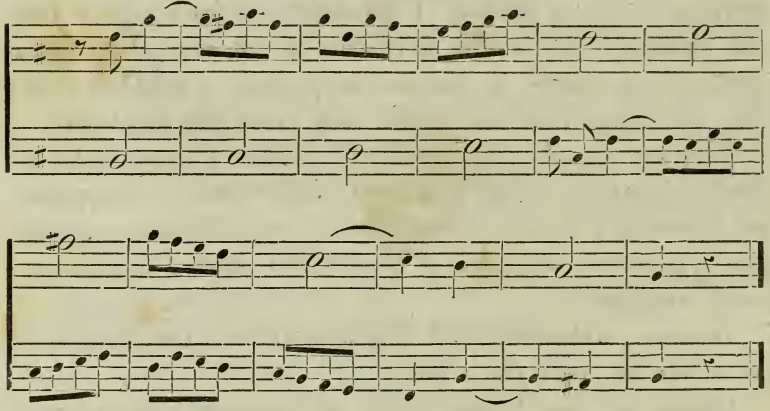
---

## § 31.

### SEGUITO DEL § 29.

*Scala in* mi *minore.*

N.° 23. (In *si*).



(Da questo punto si comincino gli esercizi sul meloplasto per lo studio del tuono di *si*, per cui vedi l'Appendice, cap. 2, art. 5.)

---

## § 32.

### NOMENCLATURA USATA DE' DUE MODI. — TUONI SOMIGLIANTI.

(Si riscriva sulla lavagna le due scale menzionate nel § 22, e accennando le note che si nominano, si domandi che terza sia *la-do* e che terza sia *la-do* diesis, che sesta sia *la-fa* e che sesta sia *la-fa* diesis.)

Questa scala pertanto (la prima) ha la terza e la sesta maggiori, e questa (la seconda) ha la terza e la sesta minori. Da ciò è provenuto che i musici hanno dato il nome di *modo maggiore* al modo gaio (accennando la prima scala), e di *modo minore* al modo melanconico (accennando la seconda). D'or in avanti, per conformarci all'uso generale, noi pure chiameremo *maggiore* il modo gaio, e *minore* il melanconico.

Atteso l'instabilità del diesis al *sol* (accennando il diesis nella seconda scala) nel modo minore di *la*, noi abbiamo preso il partito di tralasciare anche quello in principio del rigo: ond'è che il modo minore di *la* in principio del rigo non porta diesis. (Si cancelli il ♯ al *sol* della seconda scala.)

*D.* Qual è l'altro tuono che non porta diesis in principio del rigo?

*R.* Il tuono di *do*.

(Si scriva, dopo quella di *la* minore, la scala di *do*, in maniera che il *do* dell'una scala si riferisca al *do* dell'altra, il *re* al *re*, il *mi* al *mi*, ecc., nella seguente guisa:

| | |
|---|---|
| | *do* |
| | *si* |
| *la* | *la* |
| *sol* | *sol* |
| *fa* | *fa* |
| *mi* | *mi* |
| *re* | *re* |
| *do* | *do* |
| *si* | |
| *la* | |

Poi si domandi se la terza e la sesta di *do* sono maggiori o minori.)

Dunque il tuono di *do* è di modo maggiore. Or bene: due tuoni, l'uno di modo maggiore e l'altro di modo minore, i quali non portano diesis in principio del rigo, come il tuono di *do* maggiore e il tuono di *la* minore, diconsi *somiglianti*. E infatti, non avendo nè l'uno nè l'altro verun diesis in principio del rigo, almeno in questo si somigliano.

*D.* La prima del tuono di *la* minore a che distanza trovasi dalla prima del tuono di *do* maggiore?

*R.* Una terza minore sotto.

*D.* Se vi fosse due tuoni, l'uno di modo maggiore e l'al-

tro di modo minore che portassero amendue un diesis in principio del rigo, dovrebbon essi chiamarsi somiglianti?

*R.* Signor, sì.

Certo che sì, perchè, avendo amendue un diesis, si somigliano, come i tuoni di *do* maggiore e di *la* minore, che amendue non ne avean nessuno.

*D.* Qual è il tuono che porta un diesis?

*R.* Il tuono di *sol*.

*D.* Il tuono di *sol* è di modo maggiore o minore?

*R.* È di modo maggiore.

(Ove lo scolare esitasse a rispondere, gli si domandi quali sono la terza e la sesta di *sol*, e se esse sono maggiori o minori; e quindi si conchiuderà che il detto tuono di *sol* è di modo maggiore. Ove poi rispondesse subito, gli se ne domandi la ragione, la qual è che il *sol* ha la sua terza e la sua sesta maggiori.)

*D.* Qual è il tuono che porta quattro diesis?

*R.* Il tuono di *mi*.

*D.* Il tuono di *mi* con quattro diesis, è di modo maggiore o minore?

*R.* È di modo maggiore.

*D.* Se volessimo renderlo di modo minore, come dovremmo fare?

*R.* Toglierne i tre ultimi diesis, cioè il *re*, il *sol* e il *do*.

*D.* E allora quanti diesis gli restano?

*R.* Uno, cioè il *fa*.

Il tuono di *sol*, modo maggiore, ha un diesis al *fa*; il tuono di *mi*, modo minore, ha pure un diesis al *fa*: dunque questi due tuoni si somigliano, e anch'essi perciò diconsi somiglianti, come somiglianti si diranno tutti quelli che portano lo stesso numero di diesis.

Abbiamo veduto che il tuono di *la* minore trovasi una terza minore sotto al tuono di *do* maggiore, suo somigliante.

*D.* Ora il tuono di *mi* minore a qual distanza trovasi dal *sol* maggiore, suo somigliante?

*R.* Una terza minore.

* Dunque, poichè i tuoni son tutti eguali fra loro, possiamo stabilirci a regola, che due tuoni somiglianti sono sempre fra loro in distanza di una terza minore, quello di modo maggiore, sopra, e quello di modo minore, sotto.

---

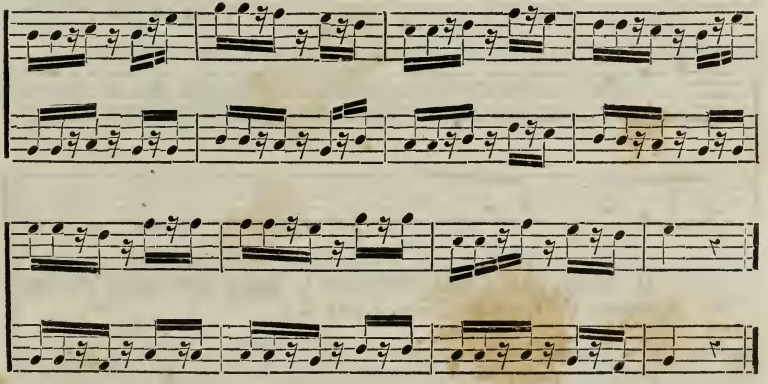
## § 33.

### SEGUITO DELLO STUDIO DELLE BISCROME E PAUSE LORO RELATIVE.

(Consultate i §§ 5, 16 e 26; quest'ultimo per ciò che riguarda la variazione 9ª, e fatene l'applicazione alla variazione seguente.)

*Variazione* 10.ª

N.° 24. (In *sol.*)



---

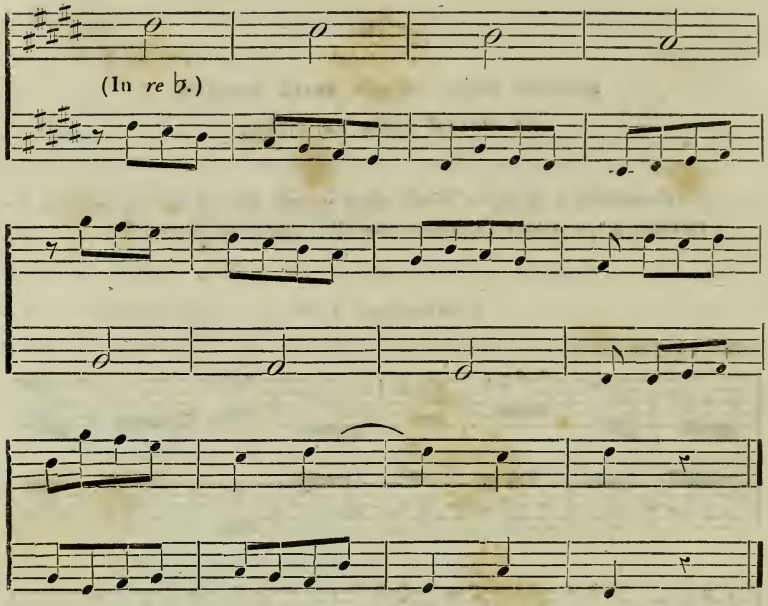
## § 34.

### CINQUE DIESIS IN CHIAVE.

(Si facciano per il tuono di *si* analogamente le interrogazioni che si son fatte per il tuono di *la* nel § 18.)

*Scala in* si

N.° 25. (In *la*.)




(Da questo punto deesi cominciare lo studio della chiave *do*, taglio superiore. V. Appendice, cap. 1, art. 6.)

---

## § 35.

### MODULAZIONE.

(Si facciano interrogazioni analoghe a quelle del § 13. Il risultato debb' essere che nella settima misura si modula in *si*, la qual modulazione, quantunque non siavi il *la* diesis, è chiaramente indicata dal riposo che ha luogo sul *si* dell'ottava misura; nella stessa ottava misura si torna in

*mi;* nella duodecima si passa in *la;* nella quattordicesima si torna in *mi* e in questo tuono si termina.)

*D.* Il bequadro fa egli l'uffizio di alzare, o di abbassare la nota?

*R.* Di abbassarla.

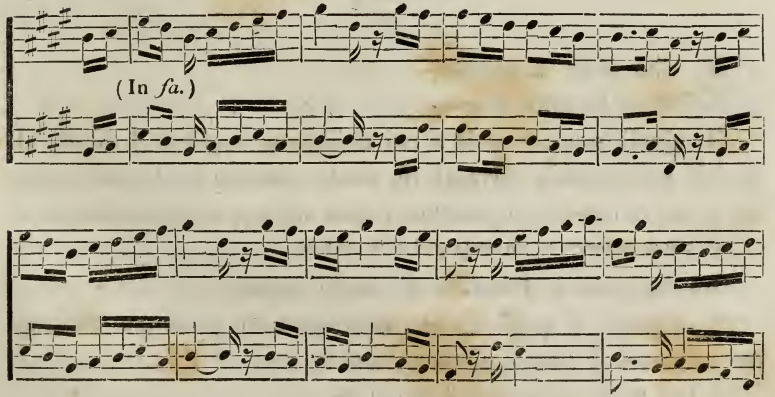
Dunque ei fa l'uffizio opposto a quello del diesis. Ma voi sapete che, aggiungendo un diesis, il tuono si cambia, e passa alla quinta sopra a quello che era. Così per esempio, al tuono di *la* che porta tre diesis, uno al *fa*, l'altro al *do* e l'altro al *sol*, aggiungiamone uno al *re*, e il tuono si cambia e diventa tuono di *mi*, che è una quinta sopra a quello di *la*.

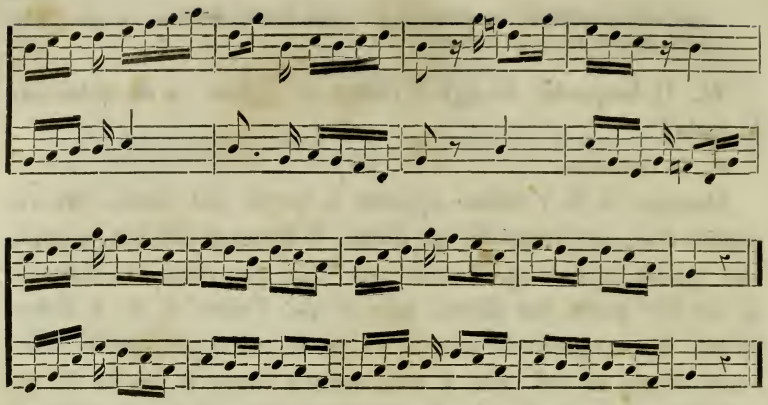
Dunque il bequadro dee far tornare indietro il tuono, cioè una quinta sotto a quello che era, laddove il diesis lo portava una quinta sopra. Così verbigrazia in questo solfeggio (n.° 26 del cartellone), che è nel tuono di *mi*, il bequadro che troviamo quì (nella 12.ª misura), ci fa tornare indietro al tuono di *la*, che è una quinta sotto a quello di *mi*; laddove quì (8.ª misura) il diesis al *la*, se questa nota vi fosse, ci fa andar avanti al tuono di *si*, che è una quinta sopra a quello di *mi*.

Sovvengavi dunque che col diesis andiamo sempre una quinta avanti, e col bequadro sempre una quinta indietro.

*Solfeggio in* mi *con modulazione in* si *ed in* la.

N°. 26. (In *do.*)





## § 36.

### *SI* MINORE.

(Si scriva sulla lavagna la seguente scala:

*si*
*la* ♯
*sol* ♯♯
*fa* ♯♯
*mi*
*re* ♯
*do* ♯♯
*si.*)

***D.*** Che scala è questa?

*R.* Scala di *si*, modo maggiore.

***D.*** Quali sono le note a cui dobbiamo togliere il diesis, affinchè questa scala diventi di modo minore? (A mano a mano che lo scolare risponde, si cancellino i diesis alle note da lui nominate.)

*R.* Sono la terza *re*, la sesta *sol* e la settima *la*.

Ora la scala è divenuta di modo minore.

***D.*** Quanti e quali diesis metteremo in principio del rigo per segnare il tuono di *si* minore?

*R.* Due diesis, uno al *fa* e l'altro al *do*.

(Si rammenti agli scolari ciò che si è detto intorno alla variabilità della sesta e della settima, in principio della pag. 137, e se ne faccia l'applicazione al tuono di *si* minore.)

*D.* Qual è il tuono di modo maggiore che porta due diesis, e che perciò è somigliante a questo di *si* minore?

*R.* Il tuono di *re*.

*D.* A che distanza trovasi il *si* minore dal *re* maggiore?

*R.* Una terza minore sotto.

(Studio del *si* minore sul meloplasto. V. Appendice, cap. 3,art. 3.)

---

## § 37.

### SEMITUONI. — SCALA DIATONICA E CROMATICA.

(Si scriva sulla lavagna le tredici lineette che tramezzano le due colonne del seguente esempio:

*do* — *do*
*si* — *si*
— *la* ♯
*la* — *la*
— *sol* ♯
*sol* — *sol*
— *fa* ♯
*fa* — *fa*
*mi* — *mi*
— *re* ♯
*re* — *re*
— *do* ♯
*do* — *do.*)

Per mostrarvi la distanza che corre fra una nota e l'altra, io mi son servito di queste lineette, come di misura per calcolare la precisa grandezza degl' intervalli. Ora, affinchè intendiate alcune cose che mi faccio a spiegarvi, dovete sapere che la distanza che passa tra una di queste lineette e la sua vicina, chiamasi *semituono*. (Si scriva la prima colonna in conformità dell'esempio.) Di maniera che la misura delle seconde minori, *mi-fa* e *si-do*, è appunto un semituono.

(Si scriva l'altra colonna.)

La misura poi della distanza che corre fra una nota e la stessa nota col diesis, come fra *do* e *do* diesis, *re* e *re* diesis, *fa* e *fa* diesis, ecc., è altresì un semituono. Ma poichè (come, se tornerà a proposito, vi farò vedere) due note che formino seconda minore, come *do* diesis-*re*, *re* diesis-*mi*, *mi-fa*, ecc., sono fra loro più vicine di quel che siano due note, una col bequadro, ossia senza diesis e l'altra col diesis, come *do* e *do* diesis, *re* e *re* diesis, ecc.; ne seguita che bisogna distinguere i semituoni in due specie: onde il più piccolo, cioè quello che serve di misura per le seconde minori, chiameremo *semituono diatonico*, e l'altro, che è il più grande, *semituono cromatico*. Perciò

*D.* Come chiamerete voi la misura della distanza che passa tra *do* e *do* diesis?

*R.* Semituono cromatico.

*D.* E di quella che passa tra *do* diesis e *re*?

*R.* Semituono diatonico.

(Si facciano interrogazioni analoghe per gli altri semituoni. Le risposte debbon essere che fra *re* e *re* diesis, *fa* e *fa* diesis, *sol* e *sol* diesis, *la* e *la* diesis la misura è un semituono cromatico; e un semituono diatonico fra *re* diesis-*mi*, *mi-fa*, *fa* diesis-*sol*. *sol* diesis-*la*, *la* diesis-*si* e *si-do*.)

*D.* De' due semituoni, diatonico e cromatico, qual è il più grande?

*R.* Il cromatico.

La riunione di due semituoni, uno diatonico e l'altro cromatico, chiamasi con una parola sola, *tuono*: di maniera che la misura di una seconda maggiore, come verbigrazia di *do-re*, che comprende il semituono cromatico *do-do* diesis e il semituono diatonico *do* diesis-*re*, non si dice essere due semituoni, ma bensì un tuono. Questa parola *tuono*, voi dovete capire che, applicandola agl' intervalli, ha un significato ben diverso da quello che ha, quando l'applichiamo all' insieme delle note che compongono una scala. Allora, dicendo noi: *tuono di* DO, *tuono di* RE, *tuono di* MI, ecc., intendiamo denotare che la nota principale su cui il canto dee conchiudersi, è *do* o *re* o *mi* o un' altra nota: adesso, dicendo noi: *la se-*

*conda maggiore è composta di un tuono,* intendiamo denotare la misura della seconda maggiore. Pertanto

*D.* Come chiamerete voi la misura della distanza che passa tra *do* e *re* (1.ª colonna)?

*R.* Tuono.

*D.* E di quella che passa tra *re* e *mi*?

*R.* Tuono.

*D.* E di quella che passa tra *mi* e *fa*?

*R.* Semituono diatonico.

(Si proseguano le interrogazioni per tutto il resto della scala.)

Questa scala, i cui intervalli non sono misurati altrimenti che da tuoni e semituoni diatonici, noi chiameremo *scala diatonica.* Questa poi (2.ª colonna), in cui, come già abbiam veduto, entrano semituoni diatonici e cromatici, chiameremo *scala diatonico-cromatica,* o semplicemente *scala cromatica,* sottintendendo *diatonico.*

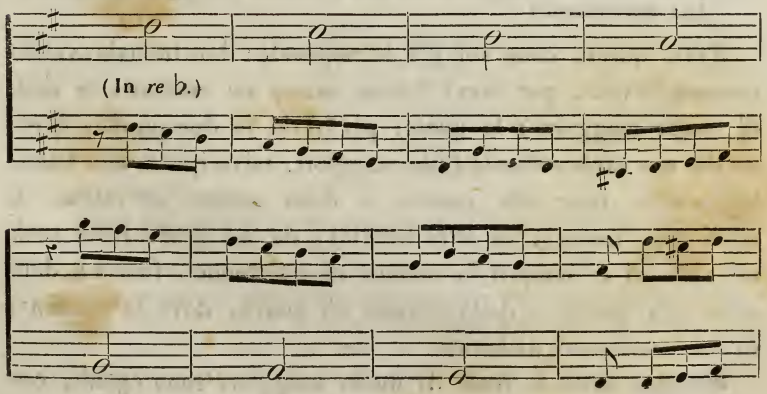
---

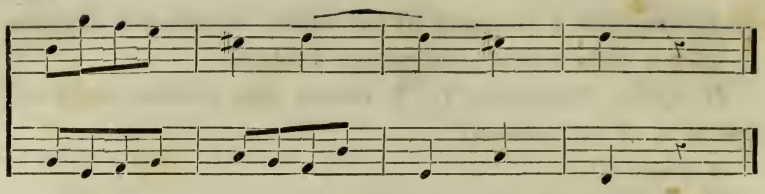
## § 38.

### SEGUITO DEL § 36.

*Scala in* si *minore.*

N.° 27. (In *la.*)





( Da questo punto si comincino gli esercizi sul meloplasto per lo studio del tuono di *fa* diesis, per cui vedi l'Appendice, cap. 2, art. 6.)

---

## § 39.

### COME SIANO COSTRUTTE LE SCALE.

(Si scrivano sulla lavagna i nomi di note del seguente esempio:

8.ª *do* ) min.
7.ª *si* ) magg.
6.ª *la* ) magg.
5.ª *sol* ) magg.
4.ª *fa* ) min.
3.ª *mi* ) magg.
2.ª *re* ) magg.
1.ª *do*

Si domandi: 1.° che scala è questa, e di qual modo; 2.° cominciando da *do-re*, che seconde sono successivamente tutte le seconde componenti essa scala, e a mano a mano che se ne ha la risposta, si scrivano le indicazioni di maggiore o minore, che si vedono a lato dell'esempio; 3.° si domandi infine che note della scala sono il *do*, il *re*, il *mi*, ecc., e in seguito ad ogni risposta, si scrivano i numeri che si vedono dall'altro lato dell'esempio.)

Tutte queste cose voi già le sapevate: ho tuttavia voluto rammentarvele, per farvi notare come sia costrutta la scala di modo maggiore; la quale, per dirla in due parole, è costrutta con tante seconde tutte maggiori, salvo quelle che hanno luogo dalla terza alla quarta, e dalla settima all'ottava, le quali sono minori: in altri termini, da un grado della scala all'altro vi è sempre la misura di un tuono, fuorchè dalla terza alla quarta e dalla settima all'ottava, dove la misura è di un semituono diatonico.

Siccome tutte le scale di modo maggiore sono eguali, così

conosciuta la costruzione di una, si conosce quella di tutte le altre.

*D.* Proponetemi voi un' altra scala.

(Lo scolare proporrà un' altra scala, verbigrazia quella di *mi.* S' inviti il medesimo a costrurre questa nuova scala; al quale effetto si procederà nella seguente maniera: Il maestro comincierà a scrivere i numeri indicanti i gradi della scala, come nell'esempio precedente, e accanto ai numeri, le note *mi-fa-sol-la-si-do-re-mi*; quindi: *D.* Dalla prima alla seconda che distanza debb'essere? *R.* Una seconda maggiore. *D.* Dal *mi* al *fa* c' è una seconda maggiore? *R.* Signor, no: c'è una seconda minore. — *D.* Che bisogna dunque fare, affinchè dal *mi* al *fa* vi sia una seconda maggiore? *R.* Bisogna alzare il *fa* col diesis. — Il maestro apporrà un diesis al *fa*: indi proseguirà a domandare che distanza debba essere fra la seconda e la terza, se dal *fa* diesis al *sol* vi sia la distanza di una seconda maggiore e che cosa bisogna fare, affinchè la seconda maggiore vi sia, e infine apporrà il diesis al *sol.* Con la medesima analogia si procederà per le altre note, sino al compimento della scala.

*NB.* Potrebbe darsi che l' alunno dicesse *tuono* invece di *seconda maggiore*, e *semituono diatonico* invece di *seconda minore.* In tal caso converrà che il maestro, e nelle domande e nelle spiegazioni, si uniformi alle denominazioni usate dall' alunno.)

Ecco; ora voi dovete conoscere la ragione vera, per cui la scala, o come vogliate dire, il tuono di *mi* porta quattro diesis. La ragione è che senza i quattro diesis, le seconde minori, invece d'essere l' una fra la terza e la quarta, e l' altra fra la settima e l' ottava della scala, sarebbero in altri luoghi, e per conseguente la scala di *mi* non sarebbe uguale a quella di *do.*

(Per dimostrare la costruzione della scala di modo minore, si procederà in maniera analoga a quella che testè abbiam diffinita per la scala di modo maggiore. L'esempio dee venir foggiato nella guisa che segue:

8.ª *la*
7.ª *sol*♯ ) magg.
6.ª *fa* ) magg.
5.ª *mi* ) min.
4.ª *re* ) magg.
3.ª *do* ) magg.
2.ª *si* ) min.
1.ª *la* ) magg.

Notisi che, domandato che scala sia questa e in qual modo sia, bisogna avvertire gli alunni che, sebbene il *fa* ed il *sol* vadano soggetti a variazione, si è tuttavia scritto il *fa* bequadro, ossia senza diesis, e il *sol* diesis, perchè tali appunto gli richiede la natura del modo minore, quando non si tratta di evitare la seconda eccedente che nasce nel passare dall'una all'altra di queste due note: ma che siccome in principio del rigo il diesis nel luogo del *sol* non si mette, così anche per questa dimostra-

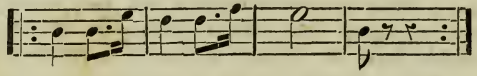
zione dee cancellarsi. E si cancellerà effettivamente, e si proseguirà di poi la dimostrazione in maniera, come abbiam detto, al tutto analoga a quella che abbiam diffinita per il modo maggiore.)

---

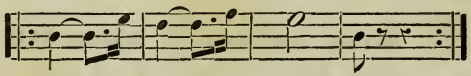
## § 40.

### SEGUITO DELLO STUDIO DELLE BISCROME. — DUE PUNTI DOPO LA NERA.

(Si scriva sulla lavagna, e si faccia studiare in lettura misurata il seguente esempio, attenendosi, ove sia d'uopo, al prescritto del § 5.

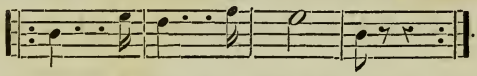


Si metta poi la legatura ai due *sol* della prima misura, e ai due *si* della seconda, in guisa che l'esempio resti foggiato come segue:



e si faccia ristudiare, valendosi, se è necessario, anche dei mezzi che abbiamo suggerito nel § 17.

Si scriva quest'altro esempio sotto e in correlazione del precedente:



*D.* Quanto vale un punto dopo una nota?

*R.* La metà di essa nota.

*D.* E un secondo punto?

*R.* La metà del primo.

*D.* Quanto vale questo punto (il primo dell'ultimo esempio), che è dopo una nera?

*R.* Una croma.

*D.* E questo secondo punto?

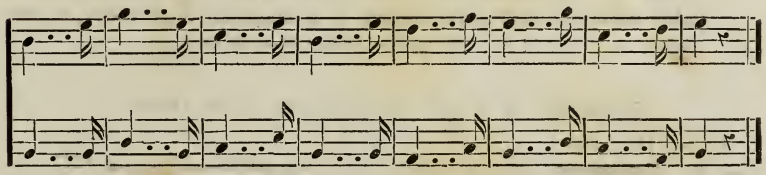
*R.* Una biscroma.

Dunque in questa misura noi abbiamo una nera, un punto che vale una croma, un altro punto che vale una biscroma e il *do* che pure è una biscroma. In questa (prima del rigo supe-

riore) abbiamo una nera, una croma legata, un punto, che, come sapete, vale una biscroma, e un *do* che pure è una biscroma. Queste due misure adunque, sebbene scritte in diversa maniera, pur dànno lo stesso preciso effetto. Confrontate ora la seconda misura di quest' esempio (l'inferiore) con la seconda di quest' altro (il superiore) e troverete la stessa eguaglianza; e la stessa eguaglianza, come a prim'occhio si vede, troverete nel resto de' due esempi. I due esempi pertanto rendono lo stesso preciso effetto: onde, se sapete eseguir questo (il superiore), dovete saper eseguire anche questo (l'inferiore).

(Si faccia eseguire alternatamente il superiore e l'inferiore, finchè quest'ultimo sia ben imparato.)

*Variazione* 11.a

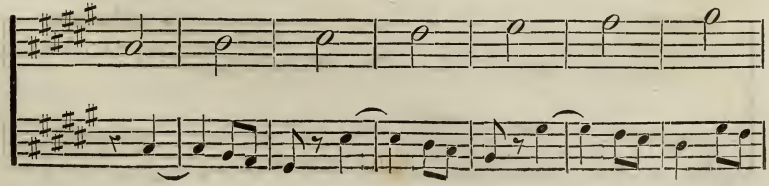
N.° 28. (In *sol*)

## § 41.

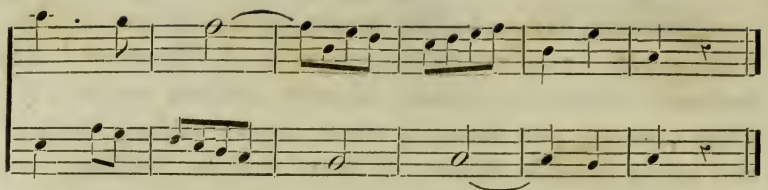
### SEI DIESIS IN CHIAVE.

(Si facciano per il tuono di *fa* diesis analogamente le interrogazioni che si son fatte per il tuono di *la* nel § 18.)

*Scala in* fa *diesis.*

N.° 29 (In *re.*)





(Da questo punto si comincino gli esercizi di vocalizzo sul meloplasto nel tuono di *do*, per cui vedi l'Appendice, cap. 4, art. 1.)

---

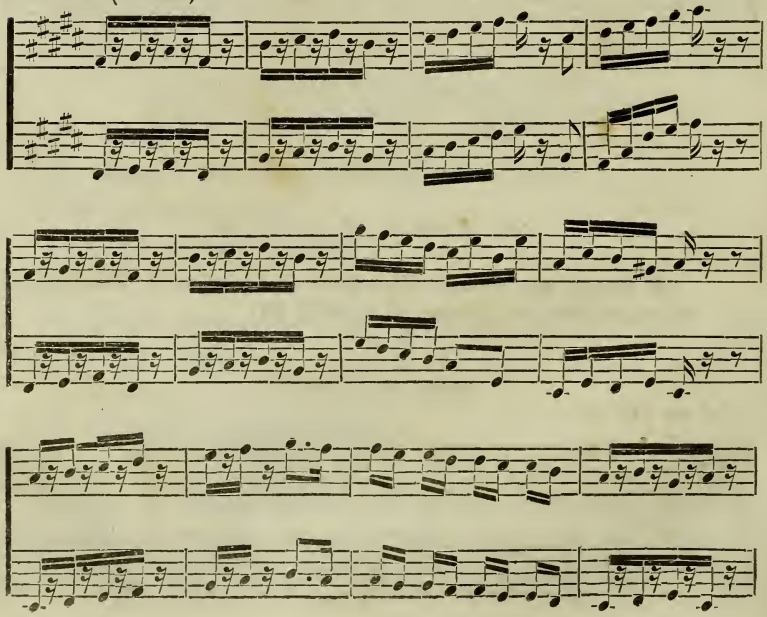
## § 42.

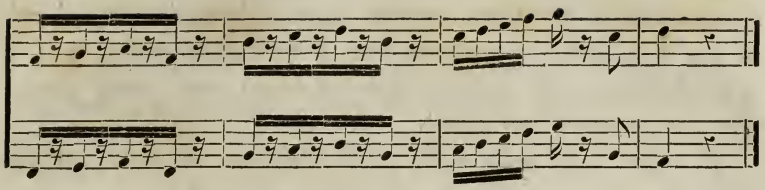
### MODULAZIONE.

(Si facciano interrogazioni analoghe a quelle del § 13. Il risultato debb'essere che nell'ottava misura si è modulato in *fa* diesis, e nella decima si torna in *si* e in questo tuono si termina.)

*Solfeggio in* si *con modulazione in* fa *diesis.*

N.° 30. (In *sol.*)





## § 43.

### *FA* DIESIS MINORE.

(Si proceda per il tuono di *fa* diesis minore in maniera al tutto analoga a quella praticata per il tuono di *si* minore, § 36, pag. 148.)

(Studio del *fa* diesis minore sul meloplasto. V. Appendice, cap. 3, art. 4.)

## § 44.

### ORDINE DE' DIESIS.

(Si scrivano, a mano a mano che l'alunno risponde, le sillabe della riga inferiore del seguente esempio:

*fa* ♯ *do* ♯ *sol* ♯ *re* ♯ *la* ♯ *mi* ♯ *si* ♯
*sol re la mi si fa* ♯ *do* ♯.)

***D.*** Partendo dalla scala di *do*, noi siamo andati una quinta sopra. Qual tuono abbiamo trovato?

***R.*** Il tuono di *sol*.

***D.*** Da *sol*, salendo di un' altra quinta, qual altro tuono abbiamo trovato?

***R.*** Il tuono di *re*.

***D.*** E così, salendo sempre di una quinta, quali altri tuoni abbiam trovati?

***R.*** I tuoni di *la*, di *mi*, di *si*, di *fa* diesis, di *do* diesis.....

(Se l'alunno volesse andar più avanti, il maestro gli dica: basta:

fermiamoci al *do* diesis, perchè dopo il *do* diesis torna il *sol*, il *re*, il *la*, ecc. (accennando il *sol*, il *re*, il *la* già scritti), con la sola differenza che laddove quì (gli scritti) sono senza diesis, ora tornerebbero col diesis.

*D.* Qual nota della scala di *do* abbiamo noi alzata col diesis, affinchè essa scala divenisse scala di *sol*?

*R.* La sua quarta, *fa*.

*D.* Questo *fa* che nota è divenuta nella scala di *sol*?

*R.* Settima. (Si scriva *fa* ♯ al di sopra del *sol*, come nell'esempio.)

*D.* Qual nota della scala di *sol* abbiamo noi alzata col diesis, affinchè essa scala divenisse scala di *re*?

*R.* La sua quarta, *do*.

*D.* Questo *do* che nota è divenuta nella scala di *re*?

*R.* Settima. (Si scriva *do* ♯ al di sopra del *re*.)

Senza ch'io stia a farvi ulteriori interrogazioni, se la memoria vi aiuta, dovete ricordarvi che in tutte le scale l'ultimo diesis trovato, sempre è divenuto settima della scala, come lo vedete ora quì, dove il *fa* diesis è la settima di *sol*, e il *do* diesis la settima di *re*. Perciò vi domanderò a dirittura:

*D.* Qual è la settima di *la*?

*R. Sol.* (Si scriva *sol* ♯ al di sopra di *la*. Si prosegua poi a domandare qual sia la settima di *mi*, di *si*, di *fa* diesis e di *do* diesis, e avutane la risposta, si scrivano a mano a mano le altre note della riga superiore dell'esempio.)

Da quest'esempio voi vedete chiaramente che i diesis sono nati con quest'ordine: *fa, do, sol, re, la, mi, si*. Ora, essendo necessario che voi ritenghiate nella memoria quest'ordine della generazione dei diesis, bisogna che impariate a dire questa barbara parola: *fadosolrelamisì* (si ripeta questa parola, e si faccia ripetere a cinque o sei alunni.)

Caso mai ve ne dimenticaste dopo d'averla imparata, osservate:

*D.* Che intervallo è *fa-do*?

*R.* Una quinta.

*D.* E *do-sol*?

*R.* Una quinta.

(La stessa interrogazione per *sol-re*, *re-la*, *la-mi* ecc. La risposta è sempre: *una quinta.*)

Fra un diesis e l'altro c'è sempre la distanza di una quinta: certamente; e perchè? Perchè il diesis è sempre la settima della prima (accennando prima la riga superiore e poi l'inferiore): ma la prima di ogni scala (accennando la riga inferiore) noi l'abbiamo sempre alzata di una quinta: dunque anche di una quinta sempre debb'essersi alzata la rispettiva settima. Pertanto, caso mai, ripeto, vi dimenticaste della parola, pensate che il primo diesis è il *fa*, e che gli altri si trovano successivamente una quinta sopra, e la parola vi tornerà a mente.

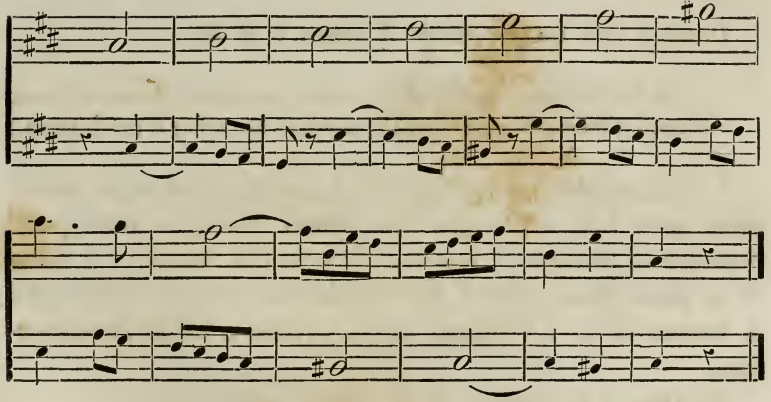
---

## § 45.

### SEGUITO DEL § 43.

*Scala in fa* diesis *minore.*

N.° 31. (In *re*)



(Da questo punto s'incominci lo studio del tuono di *do* a due parti con modulazione sul meloplasto. V. App. cap. 5, art. 1.)

---

## § 46.

### RICOGNIZIONE DE' TUONI PER DIESIS.

(Si faccia ripetere a più alunni la parola *fadosolrelamisi.*)

Essendo certi di non isbagliare sulla parola, voi sarete in grado di saper rispondere a due specie d' interrogazioni che io posso farvi. La prima specie è questa : con un tal numero di diesis che tuono è? E per insegnarvi con maggior chiarezza a rispondere, fissiamo un numero qualunque di diesis, per esempio, cinque, e diciamo : con cinque diesis che tuono è? La risposta è facile. I diesis sono cinque :

*D.* Dite le cinque prime sillabe della parola, e dicendole contatele sulle dita, finchè arriviate a cinque.

*R. Fadosolrela.* (Mentre lo scolare dice le sillabe, anche il maestro le conti visibilmente sulle dita.)

Il *la* è dunque l' ultimo diesis. Ma l'ultimo diesis, come sapete, è sempre la settima del tuono: dunque, se il *la* è la settima,

*D.* Qual sarà la prima?

*R.* Il *si.*

Dunque con cinque diesis il tuono è di *si.*

(Si facciano interrogazioni a vari alunni, variando il numero de' diesis, esigendo peraltro che ogni alunno interpellato dica prima la parola intera.)

L' altra specie d' interrogazione è questa: il tal tuono quanti diesis porta? E anche quì, per chiarir subito la maniera di rispondere, fissiamo il tuono, e diciamo per esempio : il tuono di *la* quanti diesis porta? Per rispondere, pensate subito che la settima di *la* è l' ultimo diesis, e cercate subito questa settima.

*D.* Qual è la settima di *la*?

*R. Sol.*

*D.* Dite le sillabe della parola, contandole sulle dita, finchè arriviate a *sol.*

*R. Fadosol.*

*D. Fadosol* quante sillabe sono?

*R. Tre.*

Dunque il tuono di *la* porta tre diesis.

(Si interroghino vari alunni sugli altri tuoni, esigendo peraltro che ogni alunno interrogato dica prima la parola intera.)

In questa maniera voi potrete sempre conoscere dai diesis posti in principio del rigo, qual tuono sia, e all' incontro quanti diesis ogni tuono debba portare.

Conoscerete ancora, non solo il numero de' diesis, ma quali essi precisamente siano, e nel caso che nella scrittura e nella stampa medesima fossero per errore mal collocati, saprete correggere l' errore, perchè, siccome (rapportandosi all'esempio della lavagna) il *fa* può bensì star solo, ma il *do* non può stare senza il *fa*, il *sol* non può stare senza il *do* e il *fa*, e in una parola uno qualunque dei diesis non può stare senza tutti quelli che lo precedono, così saprete con certezza che se v'ha un solo diesis, egli debb' essere il *fa*; essendovene due debbono essere *fa* e *do*; tre, *fa-do-sol*; quattro, *fa-do-sol-re*; e così di seguito, secondo l' ordine delle sillabe della parola che avete imparato.

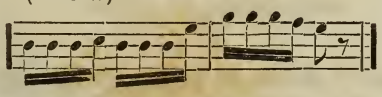
---

## § 47.

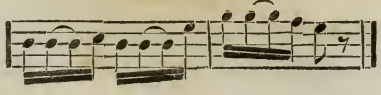
### SEGUITO E FINE DELLO STUDIO DELLE BISCROME.

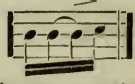
(Si scriva sulla lavagna, e si faccia eseguire in lettura misurata parecchi volte il seguente esempio:

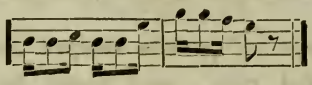
(In *sol.*)



Si metta poi la legatura tra la seconda e terza nota di ogni gruppo, in guisa che l'esempio resti foggiato come segue:



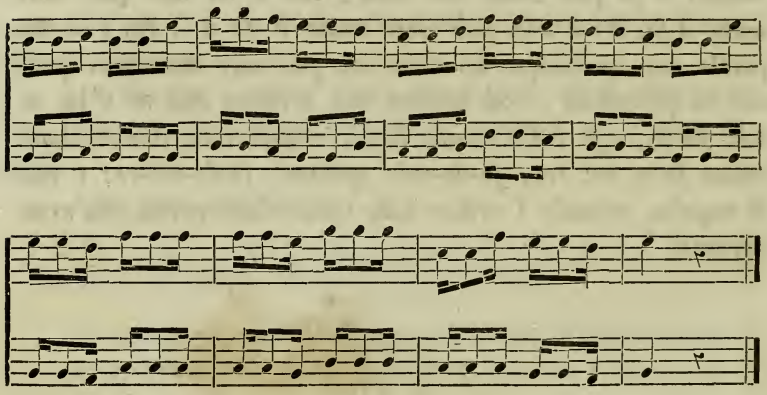
Si faccia studiare, e dove gli alunni difficilmente ne venissero a capo, si faccia fare un rinforzo di voce alla seconda delle due note legate, come a dire  ; il qual ripiego peraltro dee limitarsi alla lettura misurata, e non estendersi al solfeggio. Come l'esempio sarà eseguito a dovere, se gli scriva sotto e in correlazione quest'altro:



Si faccia conoscere col mezzo dell'analisi, che i due esempi, sebbene scritti in due diverse maniere, sono tuttavia, quanto all'effetto che debbono rendere, perfettamente eguali; e che perciò tant'è eseguire l'uno quanto l'altro. Infine si faranno eseguire alternatamente i due esempi, finchè l'ultimo sia ben imparato.

*Variazione* 12.ª

N.° 32. (In *sol*).



## § 48.

### SETTE DIESIS IN CHIAVE.

***D.*** Quanti sono i diesis in principio del rigo di questo solfeggio (n.° 33 del cartellone)?

*R.* Sette.

***D.*** Qual è l'ultimo?

*R. Si.*

(*NB.* Il maestro debbe esigere che l'alunno dica prima la parola *fadosolrelamisi*, contando le sillabe sulle dita, finchè arrivi a sette. Nel caso presente si dice appunto la parola intera, e perciocchè l'ultima sillaba di essa parola è *si*, l'alunno dee quindi dedurre la sua risposta.)

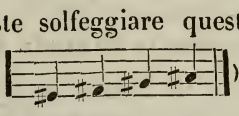
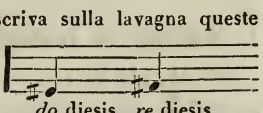
*D.* Se il *si* è l'ultimo diesis, in qual tuono siamo?

*R.* In *do* diesis.

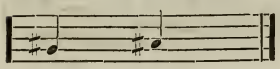
Noi non abbiamo ancor fatto verun esercizio sul meloplasto nel tuono di *do* diesis. Facciamone adesso prima di passare a questo solfeggio (il detto n.° 33).

(Si faccia qualche esercizio sul meloplasto *in do* diesis. Egli è certo che gli alunni solfeggieranno benissimo, come se già vi si fossero esercitati. La qual cosa veduta, il maestro desista e dica:)

Bravissimi! Par proprio che già abbiate studiato questo tuono.... Pare! Dirò meglio: voi l'avete già veramente studiato il tuono di *do* diesis. E come.... Rispondetemi.

*D.* Quando voi solfeggiate in *do* diesis, il quale ha un diesis a ogni nota, nominate voi questi diesis? Per esempio, se voi doveste solfeggiare queste note (si scriva sulla lavagna queste poche note ) direste voi 

*do* diesis, *re* diesis,

 (toccando le note e ad un tempo solfeggiando)?

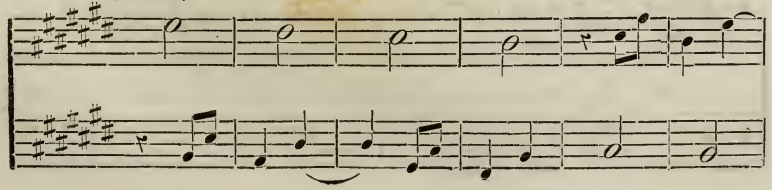
*mi* diesis, *fa* diesis

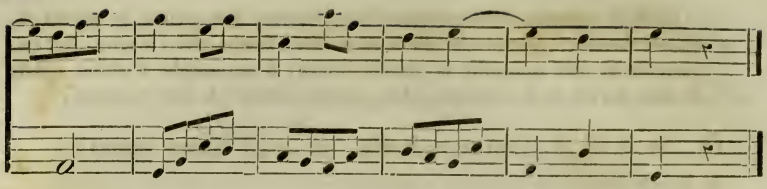
*R.* Signor, no: direi semplicemente *do*, *re*, *mi*, *fa*.

Dunque voi solfeggiate in *do* diesis istessamente come se foste in *do:* dunque avendo studiato il tuono di *do*, voi avete veramente studiato anche quello di *do* diesis. Perciò diamo una scorsa a questo solfeggio, se non per altro, per avvezzarci a vedere i sette diesis in principio del rigo.

*Scala in do* diesis.

N.° 33. (In *la.*)





( Esercizi di vocalizzo sul meloplasto nei tuoni di *do* e *do* diesis. V. App. cap. 4, art. 2. )

---

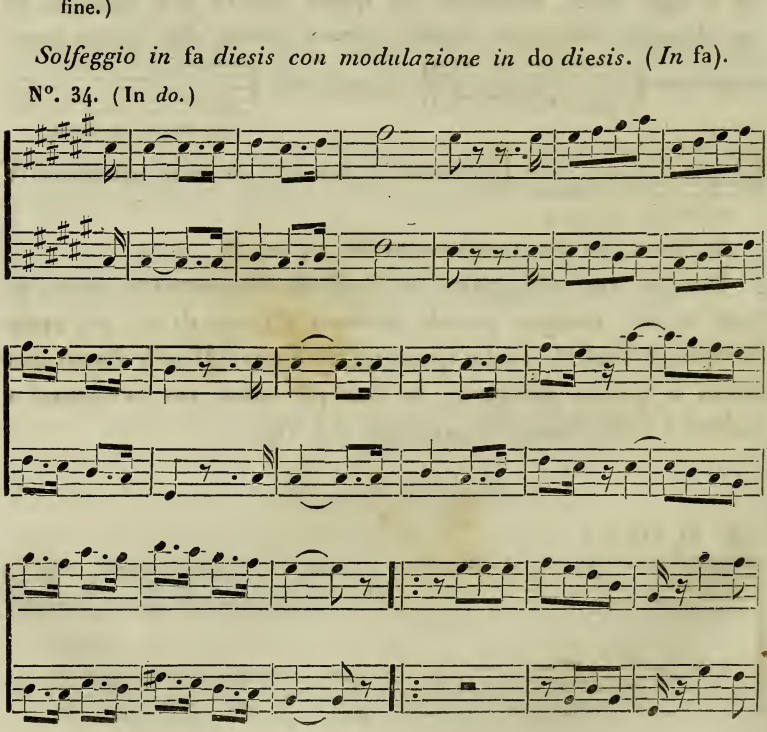
## § 49.

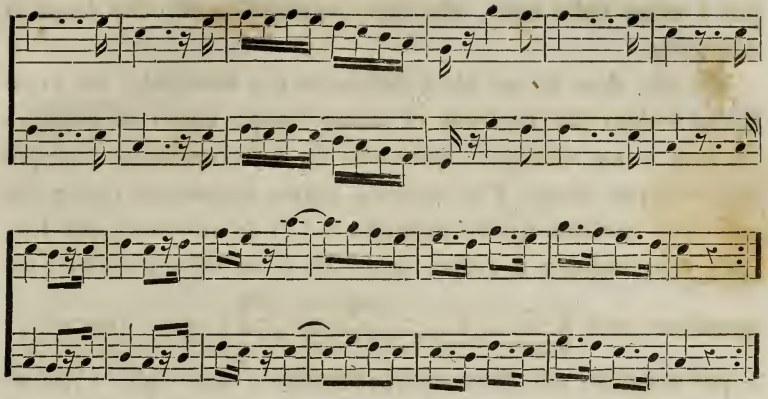
### MODULAZIONE.

(Si facciano interrogazioni analoghe a quelle del § 13. Il risultato debb' essere che nella decimaquarta misura si modula in *do* diesis, nella decimasettima si torna in *fa* diesis, e in questo tuono si prosegne sino al fine.)

*Solfeggio in* fa *diesis con modulazione in* do *diesis.* (*In* fa).

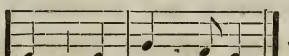
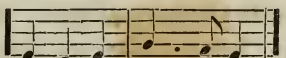
N°. 34. (In *do.*)



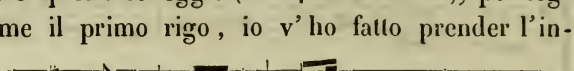
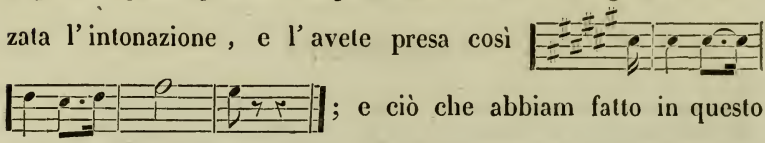


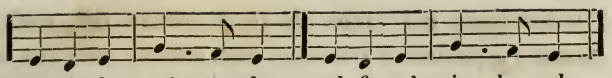
## § 50.

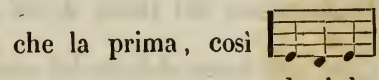
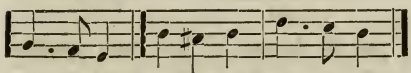
### IN CHE COSA DIFFERISCANO I TUONI FRA LORO.

Noi abbiamo detto le tante volte che tutti i tuoni sono simili, perchè dal solfeggiare un' aria in un tuono al solfeggiarla in un' altra, essa non cambia. Solfeggiate verbigrazia l' aria *Io t' amo, o gloria,* in *do* (si solfeggi 
*do si do mi re do*
): oppure in *sol* (si solfeggi 
*sol fa sol si la sol*
), l'aria è sempre quella di *Io t' amo, o gloria.* Ma i nomi delle note son tutti cambiati: perocchè, essendo in *do,* noi diciamo *do, si, do, mi, re, do,* ed essendo in *sol,* diciamo *sol, fa, sol, si, la, sol.* E questa è la prima differenza che vi è fra un tuono ed un altro. La quale per altro svanisce fra due tuoni che abbiano per nota principale la stessa nota, siccome abbiam veduto nei tuoni di *do* e *do* diesis; e svanisce poi totalmente fra due tuoni qualunque, allorchè, invece di solfeggiare, si vocalizza o si canta: perchè in tal caso non si pronunziano

più i nomi delle note, che sono appunto quelli che fanno la differenza.

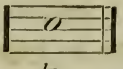
Ma per dire di un' altra differenza più essenziale, voi avete finora veduto che noi non ci siamo troppo curati di eseguire un' aria o un solfeggio, partendo da un' intonazione anzi più alta che più bassa. Per esempio, avrete certamente notato che nel farvi studiare questo solfeggio (n.° 34 del cartellone), per leggere tutti insieme il primo rigo, io v' ho fatto prender l'intonazione così  , e per eseguire poi contemporaneamente i due righi, v' ho alzata l' intonazione, e l' avete presa così  ; e ciò che abbiam fatto in questo solfeggio, si può dire che l' abbiam fatto in tutti gli altri che sono a due parti. E in verità, nel cominciare un solfeggio, un vocalizzo, un canto, noi possiamo prendere l' intonazione più alta o più bassa, secondochè torna comodo per la nostra voce; sicchè, può accadere che, per esempio, il tuono di *sol* sia preso sulla stessa intonazione del tuono di *do*. Ciò può accadere nel prender l' intonazione di due solfeggi che non hanno rapporto l' uno coll' altro, oppure dello stesso solfeggio che si eseguisce separatamente due volte. Ma quando due tuoni sono inchiusi nello stesso solfeggio, come quì (14.ª misura e seguenti del n.° 34), dove siamo nel tuono di *do* diesis, e poi passiamo a quello di *fa* diesis, fissata l' intonazione del primo tuono, cioè di *do* diesis, quella di *fa* diesis resta naturalmente fissata a una quarta sopra: di maniera che questo *do*, che appartiene al tuono di *fa* diesis, non si potrebbe intonare diversamente da questo (16.ª misura) che appartiene a quello di *do* diesis, e così di seguito tutte le altre note. Prendiamo per esempio il principio dell' aria *Io t' amo, o gloria;* se doveste solfeggiarlo due volte di seguito, ma la prima volta in *do*, la seconda volta in *sol*, voi non potreste solfeggiare, verbi-

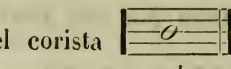
grazia, così 


(solfeggiando come sta scritto, ma toccando colla bachetta sul meloplasto una quinta più alta le due ultime misure); dovreste bensì la seconda volta solfeggiare una quinta più alto che la prima, così 

. Da ciò voi potete agevolmente capire che il tuono di *sol* è differente da quello di *do*, in quanto il tuono di *sol* dee solfeggiarsi una quinta più alto di quello di *do*. Similmente il tuono di *re* è differente da quello di *do* in quanto ei dee solfeggiarsi una seconda più alto di quella di *do*; lo stesso tuono di *do* diesis è differente da quello di *do*, in quanto ei dee solfeggiarsi un semituono cromatico più alto di quello di *do*; e il simile dite degli altri tuoni messi in confronto gli uni cogli altri.

Poichè torna a proposito, diciamo ancora un' altra cosa. Vedete voi questo strumento? (Si faccia vedere il corista). Ei si chiama *corista*. (Si percuota il corista e si appoggi sul tavolino, sicchè gli alunni possano udirne il suono). Questo suono, per quantunque volte io faccia risonar lo strumento (si ripercuota e si faccia risonare parecchie volte), è sempre lo stesso, e lo stesso sarà domani e la settimana ventura e da quì a dieci anni, e si è convenuto che esso rappresenti la nota *la*. Vi sono altri coristi una terza minore più alti di questo, e che perciò dànno la nota *do*: ma i coristi in *la* sono i più comuni. Ora quel tasto del pianoforte e dell'organo, il tener aperti o chiusi quei tali buchi di un istrumento a fiato, quella tal corda di un istrumento a corde che dànno la nota *la*, rendono l'unisono o l'ottava del corista. E siccome il canto viene per lo più accompagnato da qualche strumento, così avviene che non solo per gli strumenti, ma anche pel canto la nota *la* sia un suono fisso nella sua elevazione, e risponda all' unisono o un' ottava del suono del corista. Di maniera che, se io avessi a darvi

l' intonazione del tuono di *la* a norma del corista, vi darei questa (si percuota il corista, si faccia risonare come si è detto sopra, e a norma di quella risonanza si solfeggi 

); se avessi a darvi l' intonazione del tuono di *sol*, vi darei una seconda maggiore più basso del *la* del corista 

; e così per il tuono di *fa*, una terza sotto, per il tuono di *mi* una quarta sotto, e via discorrendo. Da ciò voi vedete che ogni tuono è convenuto abbia un' intonazione fissa, dedotta da quella del corista, e perciò sempre diversa: sicchè anche lasciando da parte ogni altra considerazione, i tuoni sono fra loro diversi in quanto uno è sempre più o meno elevato od abbassato di un altro.

---

## § 51.

### *DO* DIESIS MINORE.

(Si proceda per il tuono di *do* diesis minore in maniera al tutto analoga a quella praticata per il tuono di *la* minore, § 36, pag 148.)

(Studio del *do* diesis minore sul meloplasto. V. Appendice, cap. 3, art. 5.)

---

## § 52.

### MOVIMENTI.

(Si faccia cantar l' aria *Signor, cui sempre loda*).

Cantate un' altra volta l' aria, ma più presto.

(Il maestro, se occorre, ne canti egli medesimo la prima frase con movimento sensibilmente più veloce, per avviare gli alunni, i quali la canteranno poi tutta nel movimento indicato dal maestro.)

Cantatela un' altra volta ancor più presto.

(Si proceda come testè abbiam detto.)

L' eseguire un pezzo di musica più adagio o più presto chiamasi *movimento*. Voi avete cantato l' aria *Signor, cui sempre loda* in tre movimenti diversi, perchè la seconda volta l'avete cantata più presto della prima, e la terza anco più presto della seconda.

*D.* Parvi egli che quest' aria vada meglio come la cantate sempre, oppure presto, come l' avete cantata quest' ultima volta?

*R.* Mi par che vada meglio come la cantiamo sempre.

*D.* E se io, fin dapprincipio, v'avessi insegnato a cantarla presto come quest' ultima volta, ve ne sareste accorto che il movimento sarebbe stato troppo veloce, e che perciò non andava bene?

(Qualunque sia la risposta, si dica:)

Come vorreste voi esservene accorti, se la maggior parte di coloro che hanno lunga pratica della musica, sovente neppur essi se n' accorgono?

Poichè adunque ogni musica ha un movimento che le conviene, e d' altra parte non si è sempre sicuri d' indovinarlo, bisogna indicarlo con qualche segno.

I segni indicanti il movimento sono parole che si mettono in principio del pezzo di musica, come per esempio, *Adagio* o *Presto.*

Ma se farete attenzione, v' accorgerete che alcuni pezzi di musica si eseguiscono assai lentamente, altri un po' meno, altri con velocità, la quale anche può essere più o meno concitata. Perciò le sole parole *Adagio* e *Presto* non bastano ad indicare tutti i movimenti, ma più altre sono necessarie. E sono queste:

(A mano a mano, facendo la spiegazione infrascritta, si scriva sulla lavagna la seguente tavola de' movimenti:

| | |
|---|---|
| LARGO o LENTO o GRAVE | *sostenuto*, *assai* o *molto* |
| ADAGIO | *sostenuto*, *assai* o *molto* |
| Larghetto | |
| ANDANTE | *sostenuto*, *mosso* |
| Andantino | |
| Allegretto | |
| ALLEGRO | *assai* o *vivace* o *con brio* |
| PRESTO | *assai* |
| Prestissimo). | |

*Largo* o *Lento* o *Grave*. Si mette l' una o l' altra di queste tre parole per indicare il movimento il più lento di tutti. Quindi viene l' *Adagio*, che indica un movimento un po' meno lento. Dopo l' *Adagio* viene l' *Andante* che indica un movimento un po' più veloce dell' *Adagio*. Segue poi l'*Allegro*, che non vuol già significare *gaio*, *gioviale* (giacchè talvolta questa parola, considerata come indicante un movimento, si applica a musica triste e melanconica), ma bensì indica un movimento di una certa velocità. Dove poi si vuol indicare un movimento assai veloce, si scrive la parola *Presto*.

Queste sono principalmente le parole che s' usano per indicare i movimenti. I quali possono essere modificati ancora con altre parole che vi si aggiungono. Per esempio il *Largo* o *Lento* o *Grave* che vogliate dire, l'*Adagio* e l'*Andante*, aggiungendovi la parola *sostenuto*, voglion esser eseguiti anco più adagio di quello che dovrebbon essere senza questa parola; il *Largo* e l' *Adagio* possono esser accompagnati dalla parola *assai* o *molto*, che significa a un dipresso la medesima cosa che *sostenuto*; l'*Andante* accompagnato con la parola *mosso*, vuol essere un po' più accelerato che il vero *Andante*; l' *Allegro* accompagnato dalla parola *assai* o *vivace* o *con brio*, vuol essere più accelerato dell'*Allegro* giusto; il *Presto* con la parola *assai* indica un movimento anco più veloce del semplice *Presto*.

Oltrecciò tra l'*Adagio* e l'*Andante* v' è il *Larghetto*, movimento che tramezza l' uno e l' altro; tra l'*Andante* e l'*Alle-*

*gro* vi sono due altre indicazioni di movimenti intermedi; i quali sono l'*Andantino*, movimento un po' più veloce dell'*Andante*, e l'*Allegretto*, un po' più veloce dell'*Andantino*, ma non quanto l'*Allegro*. Infine dopo il *Presto* v'ha ancora il *Prestissimo*, che indica il movimento il più veloce di tutti.

Del resto io vi espongo queste parole, non già affinchè a un tratto le impariate a memoria e ve ne ricordiate, ma solo per cominciare a darvene un' idea: la pratica v'insegnerà come dobbiate interpretarle.

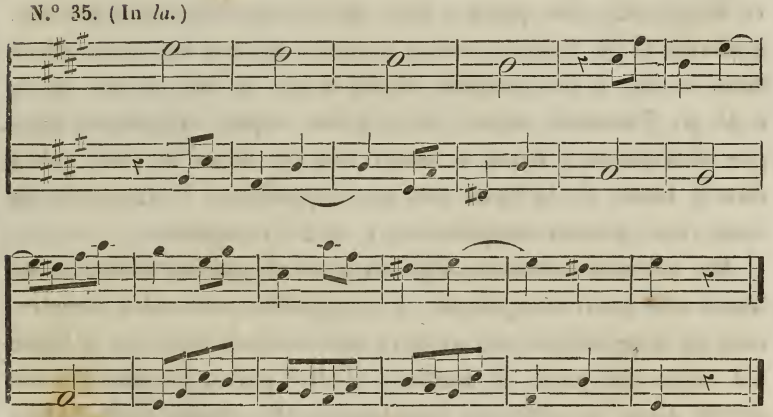
---

## § 53.

SEGUITO DEL § 51.

*Scala in* do *diesis minore.*

N.° 35. (In *la.*)



(Da questo punto s' incominci lo studio del tuono di *fa* diesis a due parti con modulazione sul meloplasto. V. App. cap. 5, art. 2.)

## § 54.

### ORDINE DEI BEQUADRI.

Dopo il tuono di *do* diesis, che porta sette diesis, salendo ancora di una quinta, troviamo il tuono di *sol* diesis, che dee portare un diesis di più che quello di *do* diesis, vale a dire otto. Ma le note non sono che sette; dunque una delle note dee portar due diesis; ed in vero se ben vi ricordate, abbiamo un' altra volta veduto, quando parlavamo dei doppidiesis, che il tuono di *sol* diesis porta un doppiodiesis al *fa*, e un diesis semplice a tutte le altre note; i quali sommati insieme, montano ad otto diesis, cioè due al *fa* e uno per ciascuna delle altre note, che sono sei: *sol, la, si, do, re, mi* (contandole sulle dita).

*D.* Due e sei non fa otto?

*R.* Sissignore.

Bene. Passando un' altra quinta sopra, troviamo il tuono di *re* diesis, che dee portare nove diesis, cioè due ossia un doppiodiesis al *fa* (contando sempre il numero de' diesis sulle dita), altrettanto al *do*, e un semplice diesis al *re*, al *mi*, al *sol*, al *la* e al *si*. Passando ancora altre quinte sopra, troveremo sempre altri tuoni a mano a mano con un diesis di più, vale a dire il tuono di *la* diesis con tre doppidiesis, il tuono di *mi* diesis con quattro doppidiesis, e così di seguito.

Ma voi non troverete mai un pezzo di musica scritto in un tuono che porti doppidiesis, e se qualche rara volta incontrerete un doppiodiesis, ciò avverrà nelle modulazioni che si fanno nel corso del pezzo di musica; d'altra parte, siccome il tuono di *do* diesis si solfeggia egualmente che quello di *do*, anche senza averlo studiato, così il tuono di *sol* diesis si solfeggia egualmente che quello di *sol*, il tuono di *re* diesis egualmente che quello di *re*, e lo stesso dite degli altri. Perciò lascieremo stare questi tuoni, e invece ripiglieremo il tuono di *do* diesis, e tornando indietro per quelli che già avete studiati, andremo a trovarne de' nuovi che ancora non conoscete.

Per tornare indietro, è naturale che bisogna fare tutto il rovescio di quel che si fa per andare avanti. Osserviamo pertanto come si faceva per andar avanti, e scopriremo come dee farsi per tornare indietro. Prendiamo ad esempio la scala di *fa* diesis, e vediamo come si fa per andare a quella di *do* diesis.

(Si scriva sulla lavagna la prima delle seguenti due scale:

| | |
|---|---|
| *fa* ♯ | *do* ♯ |
| *mi* ♯ | *si* ♯ |
| *re* ♯ | *la* ♯ |
| *do* ♯ | *sol* ♯ |
| *si* | *fa* ♯ |
| *la* ♯ | *mi* ♯ |
| *sol* ♯ | *re* ♯ |
| *fa* ♯ | *do* ♯. |

Si faccia per il tuono di *do* diesis interrogazioni analoghe a quelle che si son fatte nel § 18, pag. 117 per il tuono di *la*; se non che, dopo la prima risposta dell'alunno, si scriva la seconda scala del precedente esempio, senza però mettere il diesis al *si*, il quale si metterà poi dopo la seconda risposta.)

La sostanza dell' operazione che abbiamo fatta, è questa: per passare dalla scala di *fa* diesis a quella di *do* diesis, abbiamo cominciato la scala di *fa* diesis dalla sua quinta, *do* diesis; abbiamo alzato col diesis il *si*, quarta della prima scala, che è divenuta settima nella seconda; e quindi n'è seguìto che dalla scala di *fa* diesis che aveva sei diesis, siamo passati a quella di *do* diesis, che ne ha sette. Ora per fare tutto il rovescio di quello che abbiam fatto, diremo così: (si scriva un diesis al *si* della prima scala) per passare dalla scala di *do* diesis a quella di *fa* diesis, cominciereemo la scala di *do* diesis una quinta sotto, cioè dal *fa* diesis; abbasseremo col bequadro il *si*, settima della scala di *do* diesis, che diventa quarta della scala di *fa* diesis (si cancelli il diesis al *si* della prima scala, e gli si sostituisca un bequadro); e quindi segue che dalla scala di *do* diesis che non aveva niun bequadro, siamo passati a quella di *fa* diesis, che ne ha uno.

*D.* Avete capito?

*R.* Sissignore.

Or dunque passiamo a un tuono indietro da quello di *fa* diesis.

*D.* Dove comincierete questa scala per convertirla in un'altra?

*R.* Dalla sua quinta inferiore, *si.*

(Si scriva a destra del sovradetto esempio la scala di *fa* diesis, cominciandola dalla nota *si.*)

*D.* Qual nota della scala di *fa* diesis è che de' abbassarsi col bequadro, affinchè diventi un' altra scala?

*R.* La sua settima, *mi.*

(Si cancelli il diesis al *mi* della scala ultimamente scritta, e gli si sostituisca un bequadro.)

*D.* Questo *mi* che nota diventa nella nuova scala?

*R.* Quarta.

*D.* Se il *mi* è quarta, in qual tuono siamo?

*R.* In *si.*

*D.* Quanti bequadri erano nella scala di *fa* diesis?

*R.* Uno solo, al *si.*

*D.* E quanti sono nella scala di *si*?

*R.* Due, uno al *si* e l'altro al *mi.*

(Si ripetano queste interrogazioni e si proceda in maniera analoga per gli altri tuoni, sino a quello di *do* inclusivamente.)

Ecco che siam ritornati al tuono primitivo di *do*, che non ha punto diesis, o se così vogliam dire, che ha tutte le note bequadro.

Ora prima di passare ad altro, vediamo con che ordine sono nati i bequadri. Già sapete che l'ordine dei diesis è questo (si scriva sulla lavagna la prima riga del seguente esempio:

*fa* ♯ *do* ♯ *sol* ♯ *re* ♯ *la* ♯ *mi* ♯ *si* ♯
*si* ♮ *mi* ♮ *la* ♮ *re* ♮ *sol* ♮ *do* ♮ *fa* ♮.)

*fa, do, sol, re, la, mi, si.* Ma se i bequadri sono nati nel tornare indietro, e tornando indietro abbiamo fatto tutto il rovescio di quel che s' è fatto nell' andar avanti, ne segue che l' ordine dei bequadri è l' inverso di quello dei diesis: sicchè non abbiamo che a copiare questa riga a rovescio, e troveremo l' ordine dei bequadri (si scriva la seconda riga).

Come avete imparato a memoria la barbara parola *fadosolrelamisì*, che esprime l'ordine dei diesis, così ora dovete imparare l'altra non meno barbara *similaresoldofà*, che esprime l'ordine dei bequadri. (Si ripeta questa nuova parola, e si faccia ripetere a più alunni.)

Caso mai ve ne dimenticaste, l'espediente è pronto. Fate il rovescio di quel che avete fatto pei diesis: là avete cominciato da *fa*, e *salendo* sempre di quinta, siete andati a terminare a *si*; quì cominciate da *si*, e *discendendo* sempre di quinta, andate a terminare a *fa*.

---

## § 55.

### UN BEMOLLE IN CHIAVE.

(*NB.* Sulla lavagna ancora debb'esservi la figura scritta durante il paragrafo precedente.)

Dal tuono di *do* diesis (accennando la figura) noi siamo tornati indietro sino al tuono di *do* bequadro, e pare che più indietro di così non si possa tornare. Tuttavia fra poco vi farò vedere che possiam tornare anco più indietro.

*D.* Che nota è questa (si tocchi il *do* sul meloplasto nello scompartimento de'diesis)?

*R.* *Do* diesis.

*D.* Se io volessi togliere il diesis a questo *do*, cioè farlo bequadro, dove dovrei toccarlo?

*R.* Nello scompartimento di mezzo.

*D.* Quì volete dire (si tocchi il *do* nello scompartimento di mezzo).

*R.* Sissignore.

(Si proceda nello stesso modo e con interrogazioni analoghe, riguardo a parecchie altre note.)

In una parola, quì (nello scompartimento de'diesis) le note son tutte diesis, e quì (nello scompartimento di mezzo) son tutte bequa-

dro. Dunque questo è lo scompartimento de' diesis e questo de' bequadri.

*D.* E questo (quello de' doppidiesis)?

*R.* Lo scompartimento de' doppidiesis.

Ma quì noi abbiamo, non solamente gli scompartimenti dei bequadri, dei diesis e dei doppidiesis, ma ancora due altri, cioè questo (dei bemolli) e questo (dei doppibemolli), nei quali finora non siamo entrati, e che finora non hanno un nome. Se farete attenzione, a momenti gliene daremo uno.

Abbiamo poi quì (rapportandosi alla figura) il tuono di *do*, il tuono di *re*, il tuono di *mi*, di *sol*, di *la*, e di *si*: ma non quello di *fa*. Abbiamo bensì il tuono di *fa* diesis: ma, ripeto, non quello di *fa*. E perchè non ci ha da essere il tuono di *fa*, dove c'è quello di tutte le altre note bequadro? Perchè sul *fa* non si ha da poter costruire una scala simile a tutte le altre? Tentiamo di costruirla.

(S'inviti un alunno a costruirla; al qual uopo si procederà conforme al prescritto nel § 39, e precisamente nella pag. 153. Pervenuto al *si*, quarta della scala, l'alunno troverà che questa nota, per formare seconda minore col *la*, dovrebb' essere abbassata.)

Voi potrete benissimo abbassare il *si*, solfeggiandolo: ma nella scrittura musicale bisogna mettere un segno che indichi questo abbassamento.

*D.* Metterete voi il diesis?

*R.* Nossignore: il diesis indica che dobbiam alzar la nota.

*D.* Metterete voi il bequadro?

*R.* Neppure, perchè il *si* è già bequadro.

(Se lo scolare per avventura proponesse di mettere un doppiobequadro, gli si risponda che il doppiobequadro non può sussistere, perchè il bequadro non ha già per sua natura la proprietà di far abbassare la nota, ma la fa abbassare solo in quanto distrugge l'effetto del diesis, il quale l'aveva alzata. Perciò non potrebb' esser doppio, se non per distruggere l'effetto del doppiodiesis: ma a ciò si supplisce col mettere un semplice diesis.)

Resta adunque che troviamo un altro segno, col quale indichiamo che una nota bequadro, ossia una nota senza diesis nè doppiodiesis vuol essere abbassata di un semituono croma-

tico; nella stessa maniera che il diesis indica che vuol essere alzata. Questo segno eccolo (si scriva *b* al *si* della scala che si sta costruendo); un *b*; e lo chiameremo *bemolle*.

(Si prosegua sino al fine la costruzione della scala; e poichè l'alunno, non ancora pratico del meccanismo dei bemolli, forse non vede chiaramente come dal *si* bemolle al *do* vi sia la seconda maggiore che si richiede fra la quarta e la quinta della scala, gli si dimostri, facendogli riflettere che il *si* bemolle non è altro che il *si* abbassato di un semituono cromatico; che perciò dal *si* bemolle al *si* c'è appunto un semituono cromatico, e dal *si* al *do* un semituono diatonico, che tutt'insieme fa un tuono, ossia una seconda maggiore.)

Ecco che ora abbiamo anche il tuono di *fa*.

*D.* Ma il *fa* a che intervallo trovasi egli sotto il *do*?

*R.* A una quinta.

*D.* Il *si* che abbiamo abbassato col bemolle, che nota era nella scala di *do*?

*R.* Settima.

*D.* E che è divenuto nella scala di *fa*?

*R.* Quarta.

Dunque è vero quel che ho detto dapprincipio, che anche dal tuono di *do* si può venire indietro, comunque paresse che non si poteva.

Ora posso eziandio adempiere la promessa che vi ho fatto, di dare un nome a questi scompartimenti (quello dei bemolli e dei doppibemolli): e questo (dei bemolli) è appunto lo scompartimento dei bemolli. Dico dei bemolli, e non del bemolle, perchè, come vedrete, non solo il *si* può abbassarsi col bemolle, ma ancora tutte le altre note, nell'istessa guisa che si possono alzare col diesis. Dirò anzi ch'elle possono abbassarsi non solo di un semituono cromatico, come accade per il bemolle, ma di due semituoni cromatici; e siccome abbiamo i doppidiesis, così abbiamo ancora i doppibemolli, e questo (lo scompartimento dei doppibemolli) è lo scompartimento dei doppibemolli, dei quali peraltro mi riservo di parlarvi un'altra volta. Or ditemi:

*D.* Il bequadro posto dopo una nota diesis, che effetto fa? alza od abbassa la voce?

*R.* L'abbassa.

*D.* E il bemolle alza od abbassa la voce?

*R.* L'abbassa.

Dunque il bequadro dopo una nota diesis, e il bemolle fanno lo stesso effetto, con la sola differenza che il bequadro non può abbassare altro che una nota già alzata dal diesis, il bemolle abbassa senz' altro riguardo una qualunque nota.

Ciò posto io dico che, siccome ci siam passati dallo studiare il tuono di *do* diesis, perchè (tranne la diversità della intonazione presa dal corista) in tutto simile a quello di *do* che già sapevate; così, dappoichè voi già sapete il tuono di *fa* diesis, dovete almeno non incontrare difficoltà a solfeggiare nel tuono di *fa*, perchè questi due tuoni sono, come quelli di *do* diesis e di *do*, in tutto simili fra loro. E infatti.... (si scrivano le seguenti due scale:

| | |
|---|---|
| *fa* | *fa* ♯ |
| *mi* | *mi* ♯ |
| *re* | *re* ♯ |
| *do* | *do* ♯ |
| *si* | *si* ♯ |
| *la* | *la* ♯ |
| *sol* | *sol* ♯ |
| *fa* | *fa* ♯.) |

*D.* Che scala è questa (la seconda)?

*R.* Scala di *do* diesis che comincia dalla sua quarta *fa* diesis.

*D.* E questa (la prima)?

*R.* Scala di *do* che comincia dalla sua quarta, *fa*.

Queste sono dunque due scale di *do*, l'una con tutti diesis, l'altra con tutti bequadri, che sono perfettamente simili l'una all' altra, e cui mi avete dato prova di saper solfeggiare, l' una con la stessa facilità dell' altra.

*D.* Ora, se io metto un bequadro al *si* (si cancelli il diesis al *si* della seconda scala, e gli si sostituisca un bequadro), questo *si* si alza o si abbassa?

*R.* Si abbassa di un semituono cromatico.

*D.* Se metto un bemolle al *si* (si metta un bemolle al *si* della prima scala), questo *si* si alza o si abbassa?

*R.* Si abbassa di un semituono cromatico.

Se il *si* in tutte e due le scale si abbassa di un semituono cromatico, esse scale rimangono simili, come eran prima: onde voi dovete come prima saperle egualmente solfeggiare. Ma questa (la seconda) ora è divenuta scala di *fa* diesis, e questa (la prima) scala di *fa*: dunque, poichè già sapete solfeggiare nel tuono di *fa* diesis, dovete, anche senza studiarlo, saper solfeggiare nel tuono di *fa*.

Mettiamoci dunque all' opera e studiamo questo solfeggio (n.° 36 del cartellone), il qual è nel tuono di *fa*. Prima però debbo farvi notare che, siccome il tuono di *fa* porta un bemolle al *si*, noi praticheremo quel che già pei diesis, mettendo il bemolle nel luogo del *si* in principio del rigo, e intenderemo che tutti i *si* debbano esser bemolli. Se poi occorre di dover distruggere l' effetto del bemolle, come altre volte ci è capitato di dover distruggere l'effetto del diesis, come faremo? Niente di più facile a trovare.

*D.* Che scompartimento è questo (accennando lo scompartimento dei bemolli sul meloplasto)?

*R.* Lo scompartimento dei bemolli.

Dunque se io vo' toccare sul meloplasto una nota col bemolle, la tocco quì. Se poi voglio toccare una nota che non abbia il bemolle, voi sapete che la tocco quì (scompartimento di mezzo).

*D.* Ma questo che scompartimento è?

*R.* Lo scompartimento dei bequadri.

Dunque per distruggere l' effetto del bemolle useremo il bequadro. Per tal modo voi vedete che il bequadro serve a distruggere l' effetto tanto del diesis, quanto del bemolle: che in una parola, il bequadro rimette sempre la nota nel suo stato primitivo.

(Prima di passare allo studio del seguente solfeggio, bisogna inoltre che gli alunni trovino le modulazioni che vi si fanno; le quali, per norma del maestro, sono indicate nel solfeggio stesso. È ben inteso che bisogna anche dare spiegazioni della parola indicante il movimento. Si estendano queste due osservazioni a tutti i rimanenti solfeggi della presente Sezione.

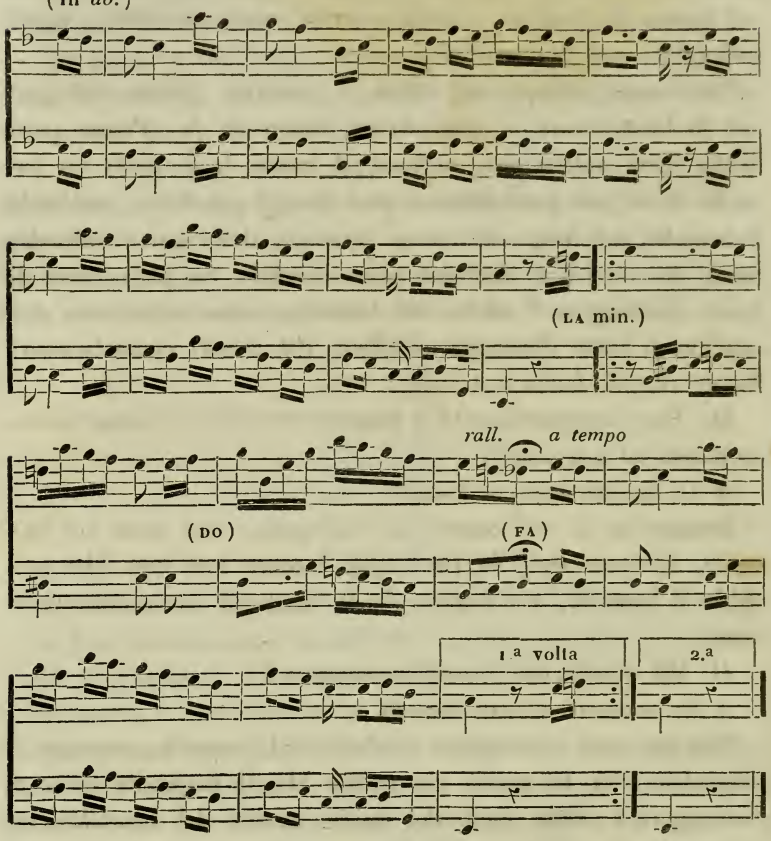
Infine si avverta che quì abbiamo un ritornello non ancora veduto; il quale si chiama *ritornello alla francese*. In esso, quando si ripete il

periodo compreso fra le sbarre punteggiate, invece di eseguir la misura, ove si dice 1.ª *volta*, bisogna eseguir quella in cui si dice 2.ª)

*Solfeggio in* fa *con modulazioni.*

N. 36. *Andante.*

(In *do.*)




## § 56.

### REVISIONE DEL TUONO DI *FA* DIESIS.

*D.* Quanti sono i diesis di questo solfeggio (n.° 37 del cartellone)?

*R.* Sei.

*D.* Con sei diesis in che tuono siamo ?

*R.* In *fa* diesis.

*D.* Quanti bequadri ha il tuono di *fa* diesis ?

*R.* Uno, al *si.*

*D.* Quanti bemolli ha il tuono di *fa* ?

*R.* Uno, al *si.*

Non credo inutile il rammentare che i tuoni di *fa* diesis e di *fa* sono perfettamente simili fra di loro, salvo in ciò che quelle note che nell' uno portano diesis, nell'altro portano bequadri, ossia non portano nulla ; quella nota che nell'uno porta un bequadro , ossia non porta niente, come il *si*, nell' altro porta un bemolle. Vi rammento questa cosa, per farvi osservare che il bemolle già trovato è sulla stessa nota, sulla quale abbiam trovato il primo bequadro, cioè sul *si*. D'altra parte vi dichiaro che , sebbene il tuono di *fa* diesis l' abbiate già studiato , torniamo tuttavia a metterlo in campo, siccome faremo anche di tutti gli altri tuoni per diesis, 1.° perchè questi tuoni non bisogna dimenticarli ; 2.° perchè in questa maniera sentirete la somiglianza che abbiamo veduto essere fra i tuoni per bemolle e quelli per diesis ; 3.° perchè , atteso che i tuoni per doppidiesis non s' usano se non nel corso del pezzo di musica, è necessario ripercorrere i tuoni per diesis, dove troveremo talvolta inframmessi i tuoni per doppidiesis, che non potrebbero aver luogo fra i tuoni per bemolle.

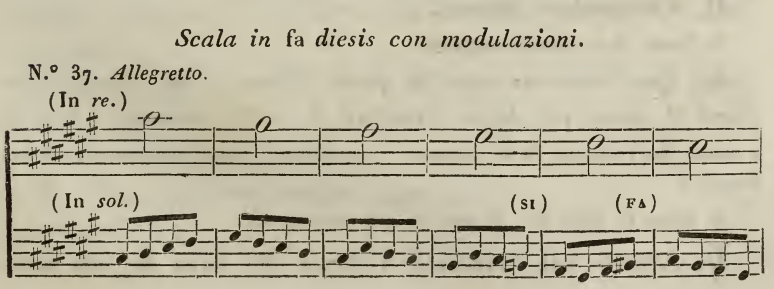
Rintracciamo ora le modulazioni che si fanno in questo solfeggio.

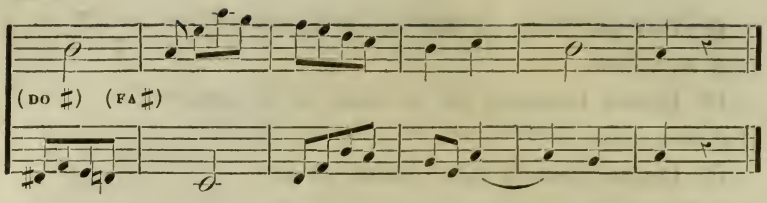
Quì in vero non troverete doppidiesis : ne troverete bensì in altri solfeggi più tardi.

(Si cerchino le modulazioni, e poi si proceda allo studio del solfeggio.)

*Scala in* fa *diesis con modulazioni.*

N.° 37. *Allegretto.*






(Esercizi di vocalizzo sul meloplasto nei tuoni di *fa* e *fa* diesis. V. App. cap. 4, art. 3.)

---

## § 57.

### *SOL* MINORE.

(Si scriva sulla lavagna la seguente scala:

*sol*
*fa* ♯
*mi*
*re*
*do*
*si*
*la*
*sol.*)

*D.* Che scala è questa?

*R.* Scala di *sol*, modo maggiore.

Io vo' che diventi di modo minore: ma poichè il caso, almeno in apparenza, è diverso dal solito (si scriva o accanto alla precedente od in altra parte della lavagna, la scala di *la* maggiore), io vi domando:

*D.* Che scala è questa?

*R.* Scala di *la*, modo maggiore.

*D.* Quali sono le note di questa scala, a cui bisogna togliere il diesis per farla diventare di modo minore? (A mano a mano che l'alunno dà la risposta, si cancellino i diesis alle note da lui nominate.)

*R.* Sono la terza *do*, la sesta *fa* e la settima *sol.*

*D.* Avendo noi cancellato il diesis alla terza *do*, alla sesta

*fa* e alla settima *sol*, queste note si sono alzate od abbassate?

*R.* Si sono abbassate.

Ciò vuol dire che la terza, la sesta e la settima di un modo maggiore, per farlo diventare di modo minore, bisogna abbassarle, e per conseguente, volendo che la scala di *sol* diventi di modo minore, bisogna abbassarne la terza, la sesta e la settima.

*D.* Quali sono la terza, la sesta e la settima di questa scala (di *sol*)?

*R.* La terza è *si*, la sesta è *mi* e la settima *fa*.

Abbassiamo dunque queste note.

*D.* Come farete ad abbassare il *si*, cui non si può togliere il diesis, perchè non l' ha?

*R.* Gli metteremo un bemolle. (Si scriva un bemolle al *si*.)

*D.* Come farete ad abbassare il *mi*, cui parimente non si può togliere il diesis per la stessa ragione?

*R.* Gli metteremo parimente un bemolle. (Si scriva un bemolle al *mi*.)

*D.* Che cosa farete al *fa* diesis per abbassarlo?

*R.* Gli toglieremo il diesis. (Si cancelli il diesis al *fa*.)

Ecco dunque: ora la scala di *sol* è divenuta di modo minore.

*D.* Che cosa dobbiam porre in principio del rigo, per indicare il tuono di *sol* minore?

*R.* Due bemolli, uno al *si* e l'altro al *mi*.

(Si rammenti agli scolari ciò che si è detto intorno alla variabilità della sesta e della settima, in principio della pag. 137, e se ne faccia l'applicazione al tuono di *sol* minore.)

Il tuono di *sol* minore debbe avere, come tutti gli altri, il suo somigliante maggiore, vale a dire un tuono di modo maggiore che porti com' esso, due bemolli, uno al *si* e l'altro al *mi*.

*D.* A che distanza dal modo minore trovasi il suo somigliante maggiore?

*R.* Una terza minore sopra.

*D.* Che è la terza minore sopra *sol*?

*R.* *Si* bemolle.

(Se lo scolare non sapesse dare quest'ultima risposta, gli si faccia osservare che *sol-si* è terza maggiore, e che per renderla minore, senza toccare il *sol*, bisogna abbassare di un semituono cromatico il *si* col bemolle.)

Dunque il tuono di *si* bemolle è il somigliante maggiore di *sol* minore. Questo tuono di *si* bemolle non lo conosciamo ancora: non importa; lo conosceremo fra poco. Sappiate solo che vi può essere un tuono di *si* bemolle, e tanti altri con bemolli, quanti ve ne sono con diesis.

(Studio del *sol* minore sul meloplasto. V. Appendice, cap. 3, art. 8.)

---

## § 58.

### GLI ALTRI TUONI PER BEMOLLI.

(Si tenga preparato sulla lavagna tutta la serie delle scale superiori e la scala di *do* e di *fa* della serie inferiore del seguente esempio:

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *do* | *sol* | *re* | *la* | *mi* | *si* | *fa* ♯ | *do* ♯ |
| *si* | *fa* ♯ | *do* ♯ | *sol* ♯ | *re* ♯ | *la* ♯ | *mi* ♯ | *si* ♯ |
| *la* | *mi* | *si* | *fa* ♯ | *do* ♯ | *sol* ♯ | *re* ♯ | *la* ♯ |
| *sol* | *re* | *la* | *mi* | *si* | *fa* ♯ | *do* ♯ | *sol* ♯ |
| *fa* | *do* | *sol* | *re* | *la* | *mi* | *si* ♯ | *fa* ♯ |
| *mi* | *si* | *fa* ♯ | *do* ♯ | *sol* ♯ | *re* ♯ | *la* ♯ | *mi* ♯ |
| *re* | *la* | *mi* | *si* | *fa* ♯ | *do* ♯ | *sol* ♯ | *re* ♯ |
| *do* | *sol* | *re* | *la* | *mi* | *si* | *fa* ♯ | *do* ♯ |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *do* ♭ | *sol* ♭ | *re* ♭ | *la* ♭ | *mi* ♭ | *si* ♭ | *fa* | *do* |
| *si* ♭ | *fa* | *do* | *sol* | *re* | *la* | *mi* | *si* |
| *la* ♭ | *mi* ♭ | *si* ♭ | *fa* | *do* | *sol* | *re* | *la* |
| *sol* ♭ | *re* ♭ | *la* ♭ | *mi* ♭ | *si* ♭ | *fa* | *do* | *sol* |
| *fa* ♭ | *do* ♭ | *sol* ♭ | *re* ♭ | *la* ♭ | *mi* ♭ | *si* ♭ | *fa* |
| *mi* ♭ | *si* ♭ | *fa* | *do* | *sol* | *re* | *la* | *mi* |
| *re* ♭ | *la* ♭ | *mi* ♭ | *si* ♭ | *fa* | *do* | *sol* | *re* |
| *do* ♭ | *sol* ♭ | *re* ♭ | *la* ♭ | *mi* ♭ | *si* ♭ | *fa* | *do*.) |

Notate bene. Tutte le note che non hanno nè diesis nè bemolle nè altro, consideratele come se avessero il bequadro: chè già l'aver niente o l'aver il bequadro vuol dir lo stesso.

Quando noi siamo tornati indietro dal tuono di *do* diesis, abbiamo trovato il primo bequadro al *si* (accennando, a mano a mano che se ne pronunzia il nome, le note che vengono ad essere la quarta di ognuna delle sette prime scale), il secondo al *mi*, il terzo al *la*, il

quarto il *re*, il quinto al *sol*, il sesto al *do* ed il settimo al *fa*: onde è derivata la parola *similaresoldofà*, che esprime l'ordine dei bequadri. Arrivati al settimo bequadro, ci siam trovati nel tuono di *do*, che, non avendo diesis a niuna delle sue note, le ha perciò tutte bequadro.

Partiti poi dal tuono di *do* e venuti ancora indietro nella stessa guisa che abbiamo praticato nel partire dal tuono di *do* diesis, abbiam trovato il tuono di *fa* per primo, siccome partendo dal tuono di *do* diesis, abbiam trovato il tuono di *fa* diesis; e il primo bemolle al *si*, come al *si* avevam trovato il primo bequadro. Da ciò voi dovete chiaramente vedere che, se dal tuono di *fa* seguitiamo a venire indietro, come siam venuti dal tuono di *fa* diesis, noi troveremo certamente un altro tuono di *si*, un altro tuono di *mi*, un altro tuono di *la*, di *re*, di *sol*, di *do*: ma tutti di un semituono cromatico più bassi, perchè là (nella serie superiore) partivamo dal tuono di *do* diesis, e quì (serie inferiore) partiamo dal tuono di *do*, che, come sapete, è di un semituono cromatico più basso di quello di *do* diesis. Senza dunque ripetervi una spiegazione che già vi ho fatto nel dichiararvi l'ordine dei bequadri, trascriviamo quì sotto le scale già scritte sopra, abbassandone però tutte le note di un semituono cromatico.

*D.* Come si fa ad abbassare di un semituono cromatico una nota diesis?

*R.* Si fa bequadro.

Dunque tutte le note che quì (sopra) hanno il diesis, le trascriveremo col bequadro, ovvero (che fa lo stesso) senza diesis, con niente.

*D.* Come si fa ad abbassare di un semituono cromatico una nota bequadro, o che non abbia niente?

*R.* Si fa bemolle.

Dunque tutte le altre note che quì hanno il bequadro, ossia niente, le trascriveremo col bemolle.

(Si scriva il resto dell'esempio, non senza accennare a mano a mano ogni nota che si trascrive, e pronunziare il nome e l'accidente sì di quella che è già scritta, sì di quella che attualmente si scrive. Per esempio, copiando la prima nota della scala di *si*, si accennerà il *si* già scritto

di essa scala, e insieme si dirà: *si bequadro;* quindi si trascriverà, dicendo: *si bemolle*; e lo stesso analogamente si farà per tutte le altre note, almeno di una o due scale.)

Da quest' esempio voi potete raccogliere che, oltre al tuono di *fa*, che già conoscete, abbiamo i tuoni di *si* bemolle, di *mi* bemolle, di *la* bemolle, di *re* bemolle, di *sol* bemolle e di *do* bemolle; e che essi, come quelli dei bequadri, si seguono sempre ad una quinta indietro l'uno dall'altro: dal *si* al *mi* una quinta sotto, dal *mi* al *la* una quinta sotto, dal *la* al *re* una quinta sotto, e così di seguito dal *re* al *sol* e dal *sol* al *do* sempre una quinta sotto.

Voi potete anche raccogliere che i bemolli nascono con lo stess' ordine dei bequadri, e ogni nuovo bemolle è posto sulla nota che era settima della scala precedente, e che diventa quarta del nuovo tuono. Così il *mi*, che era settima nella scala di *fa*, diventa quarta nella scala di *si* bemolle; il *la*, che era settima nella scala di *si* bemolle, diventa quarta in quella di *mi* bemolle; il *re*, che era settima nella scala di *mi* bemolle, diventa quarta in quella di *la* bemolle, e via discorrendo. Così ancora il primo bequadro era *si*, il secondo *mi*, il terzo *la*, il quarto *re*, il quinto *sol*, il sesto *do* e il settimo *fa*; ed il primo bemolle è parimente *si*, il secondo *mi*, il terzo *la*, il quarto *re*, il quinto *sol*, il sesto *do* e il settimo *fa*. Ond' è che la parola che già sapete, *similaresoldofà*, serve ad esprimere egualmente e l' ordine dei bequadri e l' ordine dei bemolli.

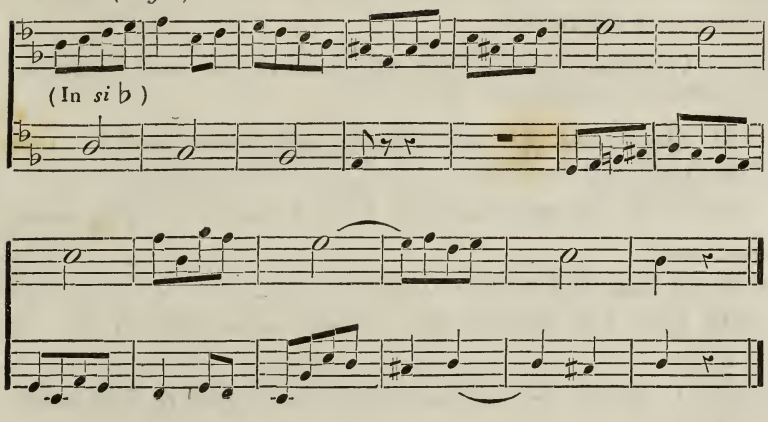
Finalmente, siccome abbiam veduto che tant' è solfeggiare in *do* diesis, quanto in *do*; tanto in *fa* diesis, quanto in *fa*; così tant'è solfeggiare in *si*, quanto in *si* bemolle; tanto in *mi*, quanto in *mi* bemolle; tanto in *la*, in *re*, in *sol*, in *do*, quanto in *la* bemolle, in *re* bemolle, in *sol* bemolle, in *do* bemolle: con la sola differenza che quì (sotto) dovete avvezzarvi a veder bequadri, dove là (sopra) vedevate diesis; e quì (sotto) bemolli, dove là (sopra) vedevate bequadri: perchè quì (sotto) i bequadri fanno l' uffizio de' diesis, e i bemolli dei bequadri.

## § 59.

SEGUITO DEL § 57.

*Scala in* sol *minore.*

N.° 38. (In *fa.*)




(Da questo punto s'incominci lo studio del tuono di *si* a due parti con modulazione sul meloplasto. V. App., cap. 5, art. 3.)

---

## § 60.

DUE BEMOLLI IN CHIAVE.

(Si scriva sulla lavagna la seconda delle seguenti scale:

| | |
|---|---|
| *si* ♭ | *fa* |
| *la* | *mi* |
| *sol* | *re* |
| *fa* | *do* |
| *mi* ♭ | *si* ♭ |
| *re* | *la* |
| *do* | *sol* |
| *si* ♭ | *fa.*) |

***D.*** Da qual nota dobbiamo cominciare la scala di *fa,* per venire indietro a trovare un' altra scala?

***R.*** Dalla sua quinta inferiore, *si* bemolle.

(Si scriva *si* ♭, che serve di principio alla nuova scala: poi si dimostri agli alunni che, invece di cercare una quinta sotto, possono a dirittura prendere la quarta della scala: perchè il *si*, preso sotto il *fa*, è quinta; preso sopra, è quarta.)

*D.* Qual nota della scala di *fa* è che debbe abbassarsi col bemolle, affine di produrre un' altra scala?

*R.* La sua settima, *mi.*

(Si scriva *mi* ♭ nella nuova scala, e poi gli altri nomi di note che servono a compierla.)

*D.* Questo *mi* che nota diventa nella nuova scala?

*R.* Quarta.

*D.* Se la quarta della scala è *mi* bemolle, in qual tuono siam noi?

*R.* Nel tuono di *si* bemolle.

*D.* Qual è il bemolle che avevamo nella scala di *fa*?

*R.* Il *si.*

*D.* E quello che abbiam trovato per la scala di *si* bemolle?

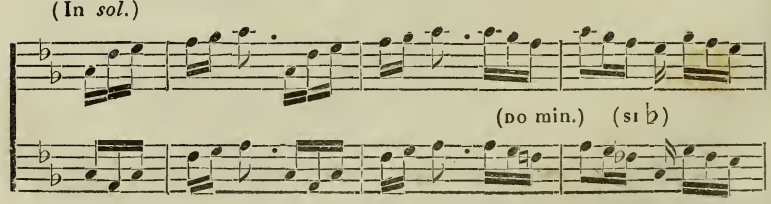
*R.* Il *mi.*

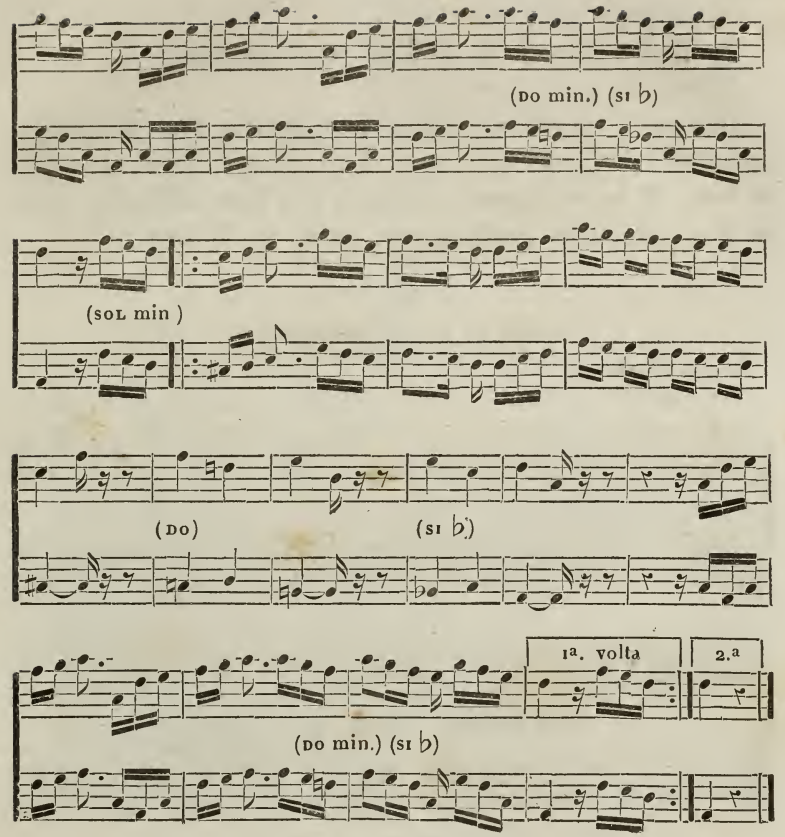
Dunque la scala di *si* bemolle debbe avere due bemolli, uno al *si* e l' altro al *mi.* E così essendo, scriveremo in principio del rigo un bemolle nel luogo del *si* ed un altro nel luogo del *mi*, siccome vedete in questo solfeggio (n.° 39 del cartellone); e intenderemo che tutti i *si* e tutti i *mi* debbano abbassarsi col bemolle, nella stessa maniera che nel tuono di *si* abbassavate tutti i *si* ed i *mi* col bequadro.

*Solfeggio in* si ♭ *con modulazioni.*

N.° 39. *Allegro.*

(In *sol.*)






## § 61.

### REVISIONE DEL TUONO DI *SI*.

***D.*** Quanti sono i diesis di questo solfeggio (n.° 40 del cartellone) ?

*R.* Cinque.

***D.*** Con cinque diesis in che tuono siamo ?

*R.* In *si*.

***D.*** Quanti bequadri ha questo tuono di *si* ?

*R.* Due uno al *si* e l'altro al *mi*.

*D.* Quanti bemolli ha il tuono di *si* bemolle?

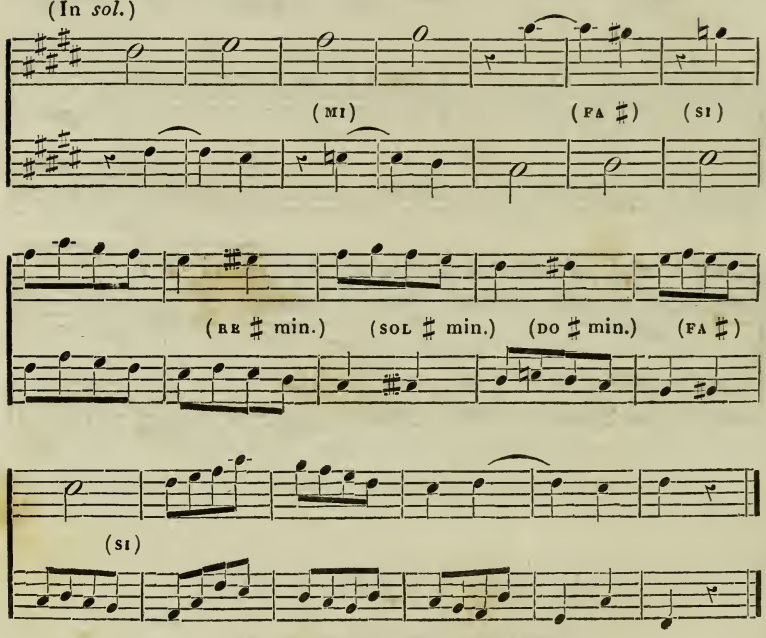
*R.* Due, uno al *si* e l'altro al *mi*.

Dunque i bemolli nel tuono di *si* bemolle sono sulle stesse note che i bequadri nel tuono di *si*: dunque, salvo che l'uno si trova di un semituono cromatico più basso dell'altro, questi due tuoni sono perfettamente simili tra di loro.

*Scala in* si *con modulazioni.*

N.° 40. *Allegro.*

(In *sol.*)




(Esercizi di vocalizzo sul meloplasto nei tuoni di *si* e *si* bemolle. V. App., cap. 4, art. 7.)

## § 62.

### *RE* MINORE.

(Si scriva sulla lavagna la seguente scala:

*re*
*do* ♯
*si*
*la*
*sol*
*fa* ♯
*mi*
*re.*)

***D.*** Che scala è questa?

***R.*** Scala di *re*, modo maggiore.

Io vo' che diventi di modo minore.

***D.*** Quali sono le note di questa scala, che bisogna abbassare per farla diventare di modo minore?

***R.*** Sono la terza *fa* diesis, la sesta *si* e la settima *do*.

Abbassiamo dunque queste note.

***D.*** Come farete ad abbassare il *fa*?

***R.*** Gli toglieremo il diesis. (Si cancelli il diesis al *fa.*)

***D.*** Che cosa farete al *si* per abbassarlo?

***R.*** Gli metteremo un bemolle. (Si scriva un bemolle al *si.*)

***D.*** Che cosa farete al *do* diesis per abbassarlo?

***R.*** Gli toglieremo il diesis. (Si cancelli il diesis al *do.*)

Ecco dunque: ora la scala di *re* è divenuta di modo minore,

***D.*** Che cosa dobbiam porre in principio del rigo, per indicare il tuono di *re* minore?

***R.*** Un bemolle al *si.*

(Si rammenti agli scolari ciò che si è detto intorno alla variabilità della sesta e della settima, in principio della pag. 137, e se ne faccia l'applicazione al tuono di *re* minore.)

Il tuono di *re* minore debbe avere, come tutti gli altri, il suo somigliante maggiore, vale a dire un tuono di modo maggiore che porti com' esso, un bemolle al *si*.

***D.*** A che distanza dal modo minore trovasi il suo somigliante maggiore?

*R.* Una terza minore sopra.

*D.* Che è la terza minore sopra *re* ?

*R. Fa.*

Dunque, il tuono di *fa* è il somigliante maggiore di *re* minore.

(Studio del *re* minore sul meloplasto. V. Appendice, cap. 3, art. 9.)

---

## § 63.

### COMPLEMENTO DELLA DOTTRINA SUGLI ACCIDENTI.

Quando dal tuono di *do* passammo al tuono di *sol*, conoscemmo la necessità di alzare una nota, e per indicare questo alzamento, ci siam serviti di un segno a cui imposimo il nome di *diesis*. Passati agli altri tuoni di *re*, di *la*, di *mi* ecc., venne il bisogno di alzare successivamente sempre una nota di più, finchè alzate tutte e sette le note, e volendo ancora passar oltre, abbiam dovuto alzare una nota già alzata col diesis: onde è nato il doppiodiesis. Come fummo innanzi per maniera che ci accorgemmo che, dopo alzate tutte e sette le note col doppiodiesis, venivano i triplidiesis; sulla considerazione che i triplidiesis non sono usati nella musica, ci fermammo; e ripigliato il tuono di *do*, battemmo una strada opposta a quella già percorsa, e come prima dal tuono di *do* eravam saliti a quello di *sol*, così dopo dal tuono di *do* siam discesi a quello di *fa*. Questo procedere in senso inverso ci fece conoscere che, invece di alzare una nota, bisognava in tal caso abbassarne un' altra; il quale abbassamento abbiamo indicato col bemolle. Abbiam veduto or non ha guari che procedendo sempre nel detto senso inverso, ci occorrerà di dover abbassare a mano a mano sempre una nota di più, finchè tutte e sette avranno il bemolle; ed allora per procedere ancora, sarem costretti ad abbassare le note già abbassate col

bemolle, e il segno di quest' abbassamento sarà il doppiobemolle. —

A proposito, non v' ho ancora detto come sia fatto il doppiobemolle. Egli non ha una figura particolare come il doppiodiesis; perocchè questo, attesochè il diesis, a volerlo raddoppiare, occupa troppo spazio e non si collega bene insieme, non si è potuto rappresentare con due diesis riuniti: laddove due bemolli insieme stanno benissimo. Epperciò il doppiobemolle s'indica in questa maniera (si scriva bb sulla lavagna): con due *b*, uno accosto all' altro. —

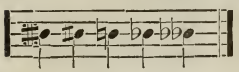
Torniamo a noi. — Il tuono di *si* bemolle (rapportandosi al n.° 39 del cartellone) porta un bemolle al *si* e un altro al *mi*. (Notate bene: tutto ciò che ora dico del tuono di *si* bemolle, ditelo di qualunque altro tuono sia con bemolli, sia con diesis). Questi bemolli, a dir vero, avremmo dovuto metterli a tutti i *si* e a tutti i *mi* che vi sono in questo solfeggio, fuorchè là dove si passa in tuoni che non vogliono il bemolle a tali note. Ma per risparmiare tanta farraggine di bemolli, abbiamo messo questi due in principio del rigo, convenendo che essi debbano influire su tutti i *si* ed i *mi*, cioè che si sottintenda, tutti i *si* e tutti i *mi* siano considerati come se avessero il bemolle. Da ciò è avvenuto che, dove un *si* od un *mi* non debba avere il bemolle (come accade, per esempio, quì (ultima nota della 2.ª misura del rigo superiore), dove il bemolle al *si* non ci vuole, perchè si passa in *do*), è necessario metter in opera un altro segno, cioè il bequadro, per indicare che la nota non dee più avere il bemolle. Voi concepite per altro che, se invece di mettere i bemolli in principio del rigo, gli avessimo messi a tutte le note che ne abbisognano, bastava tralasciare il bemolle a questa nota, e sarebbe stato inteso ch' ella non l' avesse. Dunque il bequadro non è sostanzialmente necessario, come il sono il diesis, il bemolle, il doppiodiesis e il doppiobemolle: è soltanto necessario in quanto vi sono delle note cui sottintendiamo il diesis o il bemolle, e vogliamo siano restituite nel loro stato primitivo, vogliamo non abbiano più il diesis o il bemolle che si sottintendeva. Perciò

è vero quel che altra volta vi ho detto, che tanto vale una nota non accompagnata dal diesis o dal bemolle o dal doppiodiesis o dal doppiobemolle (chepperò niuno di questi segni sia sottinteso), quanto una nota accompagnata dal bequadro.

Questi segni possono usarsi in due maniere, cioè ponendoli in principio del rigo, e allora producono il loro effetto per tutto il pezzo di musica; oppure in maniera accidentale nel corso del pezzo, e allora non estendono, per regola generale, il loro effetto oltre la misura in cui si trovano. Questa maniera accidentale di usarli ha fatto sì che si è dato loro il nome di *accidenti*. Gli accidenti pertanto sono cinque, cioè il diesis, il bemolle, il doppiodiesis, il doppiobemolle e il bequadro.

È sempre stato inteso finora che il diesis alza la nota, e il bemolle l'abbassa. Ciò è vero se questi due accidenti sono posti ad una nota che avesse il bequadro, o che non avesse niente: ma se un diesis fosse posto ad una nota che avesse il doppiodiesis, allora ei non alza più la nota, ma l'abbassa; similmente se un bemolle fosse posto ad una nota che avesse il doppiobemolle, allora non l'abbassa più, ma l'alza. Ecco (rapportandosi al meloplasto): voi avete quì sul meloplasto uno specchio che vi mostra chiaramente come gli accidenti alzano od abbassano le note. Il doppiodiesis (toccandone lo scompartimento e così poi gli scompartimenti degli altri accidenti che si nominano), poichè i triplidiesis non s'usano, è l'accidente che alza le note più di tutti gli altri, onde non fa mai altro effetto che quello di alzare; il diesis, venendo dopo il doppiodiesis, abbassa di un semituono cromatico la nota; e così di altrettanto l'abbassa il bequadro, venendo dopo il diesis, il bemolle dopo il bequadro e il doppiobemolle dopo il bemolle. Per lo contrario, il doppiobemolle, poichè i triplibemolli non s'usano, è l'accidente che più d'ogni altro abbassa le note, onde non fa mai altro effetto che quello di abbassare; il bemolle, venendo dopo il doppiobemolle, alza la nota di un semituono cromatico; e così di altrettanto l'alza il bequadro, venendo dopo il bemolle, il diesis dopo il bequadro e il doppiodiesis dopo il diesis. In

una parola, principiando dal doppiodiesis e passando per tutti gli altri accidenti, ci abbassiamo sempre di un semituono cromatico; e di altrettanto ci alziamo, principiando dal doppiobemolle e passando per tutti gli altri accidenti sino al doppiodiesis. Dato il caso (che peraltro non càpita mai), che doveste eseguire queste note (si scriva sulla lavagna il seguente esempio



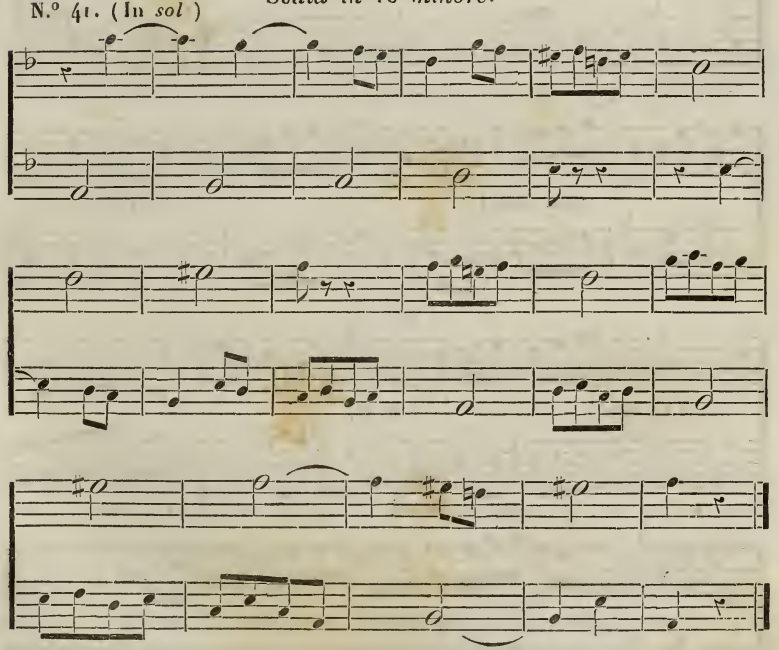
), principiando dal doppiodiesis, avreste ad intonarle così (si solfeggino e intanto si accennino colla bacchetta); principiando dal doppiobemolle, avreste ad intonarle così (si solfeggino a rovescio, toccandole).

---

## § 64.

### SEGUITO DEL § 62.

N.° 41. (In *sol*) *Scala in* re *minore.*



(Da questo punto s'incominci lo studio del tuono di *mi* a due parti con modulazione sul meloplasto. V. App., cap. 5, art. 4.)

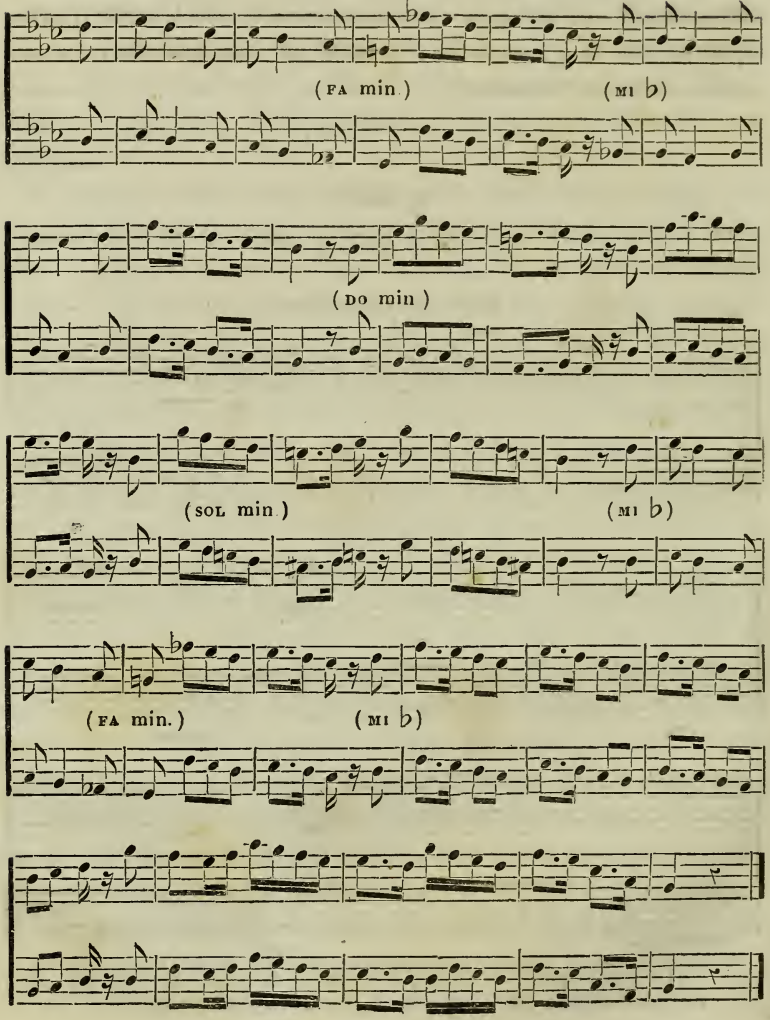
## § 65.

### TRE BEMOLLI IN CHIAVE.

(Si usi per il tuono di *mi* bemolle un procedimento analogo a quello usato per il tuono di *si* bemolle nel § 60.)

*Solfeggio in* mi *bemolle con modulazioni.*

N.° 42. *Allegro vivace.*

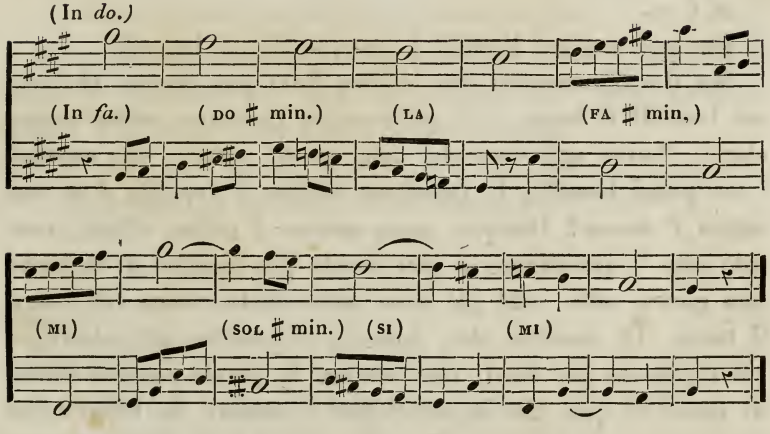
(In *do.*)

## § 66.

### REVISIONE DEL TUONO DI *MI*.

(Si usi per questo tuono un procedimento analogo a quello usato nel § 61.)

*Scala in* mi *con modulazioni.*

N.° 43. *Allegro.*




(Esercizi di vocalizzo sul meloplasto nei tuoni di *mi* e *mi* bemolle. V. App., cap. 4, art. 5.)

---

## § 67.

### RICOGNIZIONE DE' TUONI PER BEMOLLI.

(Si faccia ripetere a più alunni la parola *similaresoldofà.*)

Con la scorta di questa parola, voi sarete in grado di saper rispondere a due specie d' interrogazioni ch' io posso farvi. La prima specie è questa: con un tal numero di bemolli che tuono è? E per insegnarvi con maggior chiarezza a rispondere, fissiamo un numero qualunque di bemolli, per esempio, tre, e diciamo: con tre bemolli che tuono è? La risposta è facile. I bemolli sono tre:

*D.* Dite le tre prime sillabe della parola, e dicendole contatele sulle dita, finchè arriviate a tre.

*R. Similà.* ( Mentre lo scolare dice le sillabe , anche il maestro le conti visibilmente sulle dita.)

Il *la* è dunque l' ultimo bemolle. Ma l' ultimo bemolle , come sapete, è sulla quarta del tuono: dunque se il *la* è la quarta ,

*D.* Qual sarà la prima ?

*R.* Il *mi.*

Dunque con tre bemolli il tuono è di *mi* bemolle.

Ma il ragionamento che abbiam fatto per trovare che con tre bemolli il tuono è di *mi* bemolle, possiamo anche accorciarlo. Non è egli vero che nella parola *similà*, che esprime i tre primi bemolli, la penultima sillaba è appunto il *mi* che indica il tuono ? Dunque, senza cercare l' ultima sillaba, cercate solo la penultima, e non avrete più bisogno di scendere una quarta sotto, chè già siete sulla sillaba stessa che indica il tuono. Dì maniera che, dovendo rispondere alle interrogazioni che sto per farvi, dite sempre la parola con una sillaba di meno di quel che importerebbe il numero de' bemolli che io propongo , e l' ultima di quelle sillabe sarà dessa appunto la nota del tuono. Per esempio, dico io : con quattro bemolli che tuono è ? Voi contate, non quattro, ma solo tre sillabe, *similà* , e troverete subito, senz' altro calcolo, che il tuono è di *la* bemolle ; dico io: con due bemolli che tuono è? Contate una sola sillaba, *si* : il tuono è di *si* bemolle.

( Si facciano interrogazioni a diversi alunni , variando il numero dei bemolli, esigendo peraltro che ogni alunno interpellato dica prima la parola intera. )

L' altra specie d'interrogazione è questa: il tal tuono quanti bemolli porta ? E anche quì, per chiarir subito la maniera di rispondere, fissiamo il tuono, e diciamo per esempio: il tuono di *sol* bemolle quanti bemolli porta ? Per rispondere, pensate subito che il *sol* è il penultimo bemolle; e per cercarlo,

*D.* Dite le sillabe della parola, contandole sulle dita, finchè arriviate a *sol.*

*R. Similaresòl.*

*D. Similaresòl* quante sillabe sono?

*R.* Cinque.

Ma *sol* è il penultimo bemolle; se è il penultimo, debb' esservene un altro che sia l' ultimo, che è *do*; quest' altro bemolle, unito coi cinque fa sei: dunque il tuono di *sol* bemolle porta sei bemolli.

(S'interroghino vari alunni sugli altri tuoni, esigendo peraltro che ogni alunno interrogato dica prima la parola intera.)

In questa maniera voi potrete sempre conoscere dai bemolli posti in principio del rigo, qual tuono sia, e all' incontro quanti bemolli un dato tuono debba portare.

(Da questo punto s'incominci lo studio del tuono di *la* a due parti con modulazione sul meloplasto. (V. Appendice, cap. 5, art. 5.)

---

## § 68.

### QUATTRO BEMOLLI IN CHIAVE.

*D.* Quanti sono i bemolli in principio del rigo di questo solfeggio (n.° 44 del cartellone)?

*R.* Quattro.

*D.* Quale n' è il penultimo?

*R. La.*

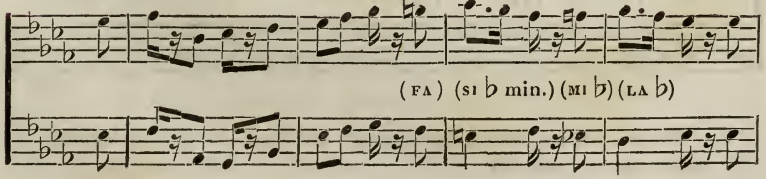
*D.* In qual tuono siam dunque?

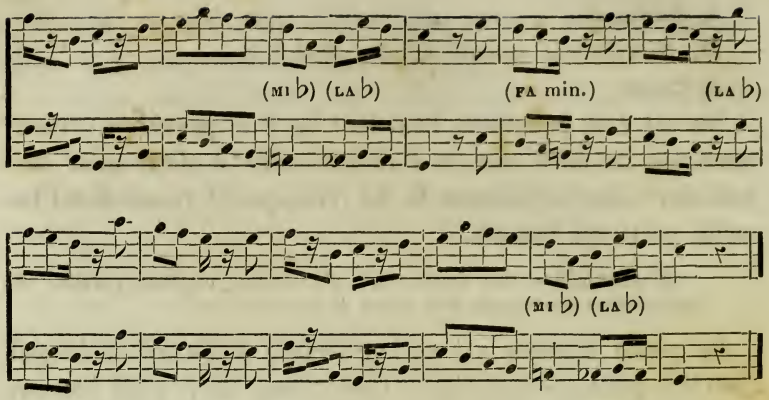
*R.* In *la* bemolle.

*Solfeggio in* la *bemolle con modulazioni.*

N°. 44. *Andantino.*

(In *fa.*)






## § 69.

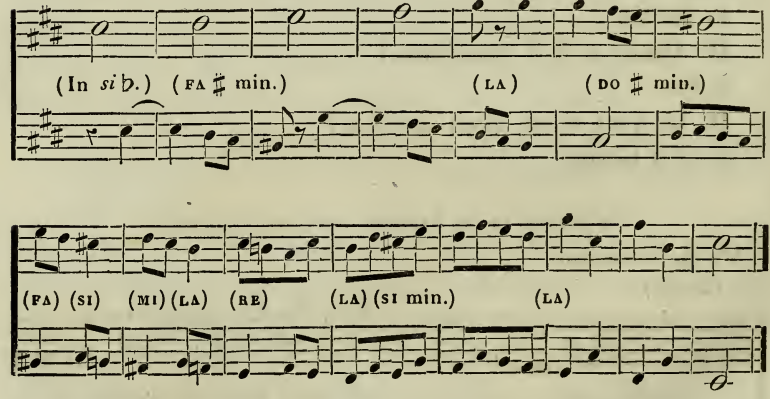
### REVISIONE DEL TUONO DI *LA*.

(Si usi per questo tuono un procedimento analogo a quello usato nel § 61.)

*Scala in* la *con modulazioni.*

N.° 45. *Allegro.*

(In *sol.*)




Esercizi di vocalizzo sul meloplasto nei tuoni di *la* e *la* bemolle. V. App., cap. 4, art. 6.)

## § 70.

### INTERVALLI ECCEDENTI E DIMINUITI.

(Si scriva sulla lavagna il seguente esempio:

| | |
|---|---|
| *la* | |
| *sol* ♯ | *sol* |
| *fa* | *fa* |
| *mi* | |
| *re* | |
| *do* | *do* |
| *si* | |
| *la* | |
| *sol* ♯ | *sol.*) |

*D.* *Fa-sol* (accennando nella seconda colonna) che seconda è?

*R.* Seconda maggiore.

Abbiamo veduto nella scala di *la* minore che la seconda *fa-sol* diesis (si accenni nella prima colonna), è più grande della seconda *fa-sol*, e che, atteso la specie di sforzo che ci vuole per intonarla, abbiamo convenuto di chiamare seconda *eccedente.*

*D.* La quinta *do-sol* (2.ª colonna) che quinta è?

*R.* Quinta maggiore.

*D.* La quinta *do-sol* diesis (1.ª colonna) è dessa più grande o più piccola della quinta *do-sol* (2.ª colonna)?

*R.* È più grande.

Dunque anche la quinta *do-sol* diesis è più che maggiore; epperò anch' essa la chiameremo quinta *eccedente.*

*D.* *Sol-do* (2.ª colonna) che quarta è?

*R.* Quarta minore.

*D.* La quarta *sol* diesis-*do* (1.ª colonna) è ella più grande o più piccola della quarta *sol-do* (2.ª colonna)?

*R.* È più piccola.

Una quarta più piccola della quarta minore! Bisogna darle un nome: la chiameremo quarta *diminuita.*

Abbiamo pertanto nella scala di *la,* modo minore (e quel che dico di questa, ditelo di tutte le altre scale di modo minore) abbiamo dico, due intervalli eccedenti, cioè una se-

conda fra la sesta e la settima della scala (accennando *fa-sol* ♯) e una quinta fra la terza e la settima (*do-sol* ♯); e due intervalli diminuiti, cioè una quarta fra la settima e la terza (*sol* ♯-*do*) e una settima fra la settima e la sesta (*sol* ♯-*fa*).

Strada facendo, troveremo col tempo altri intervalli eccedenti e diminuiti; e voi li riconoscerete da ciò, che gli eccedenti sono d'un semituono cromatico più grandi dei maggiori, e i diminuiti di un semituono cromatico più piccoli dei minori.

(Da questo punto lo studio del tuono di *re* a due parti con modulazione sul meloplasto. V. App., cap. 5, art. 6.)

---

## § 71.

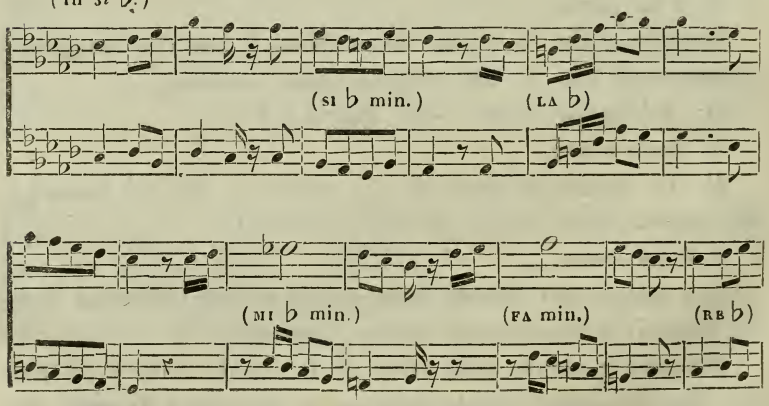
### CINQUE BEMOLLI IN CHIAVE.

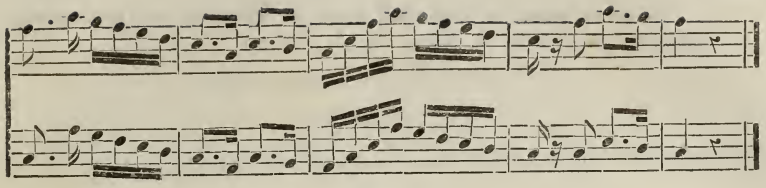
(Si usi per il tuono di *re* bemolle un procedimento analogo a quello usato per il tuono di *la* bemolle nel § 68.)

*Solfeggio in* re *bemolle con modulazioni.*

N.° 46. *Larghetto.*

(In *si* ♭.)





Vocalizzo in *re* e *re* bemolle. V. Appendice, cap. 4, art. 7.)

---

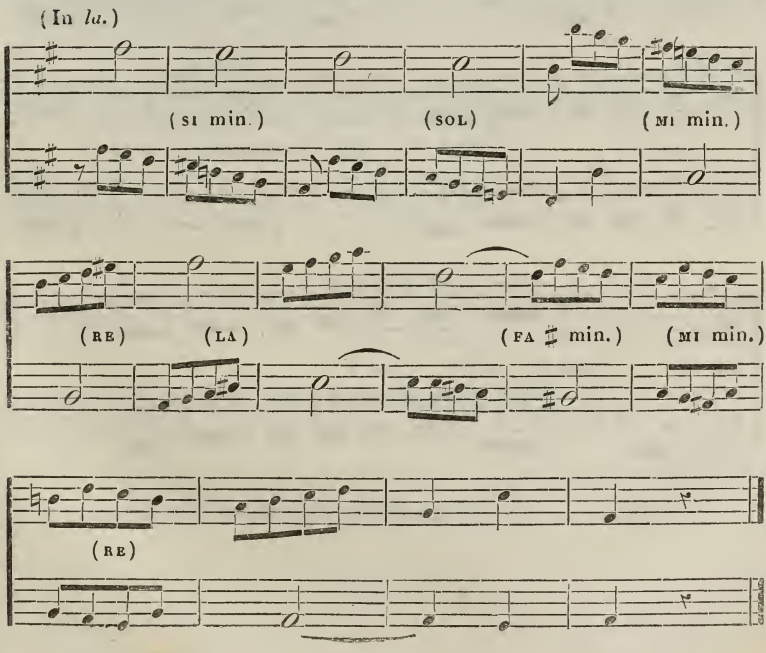
## § 72.

### REVISIONE DEL TUONO DI *RE*.

(Si usi per questo tuono un procedimento analogo a quello usato nel § 61.)

*Scala in* re *con modulazioni.*

N.° 47. *Allegro.*



(Da questo punto lo studio del tuono di *sol* a due parti con modulazione sul meloplasto. V. App., cap. 5, art. 7.)

---

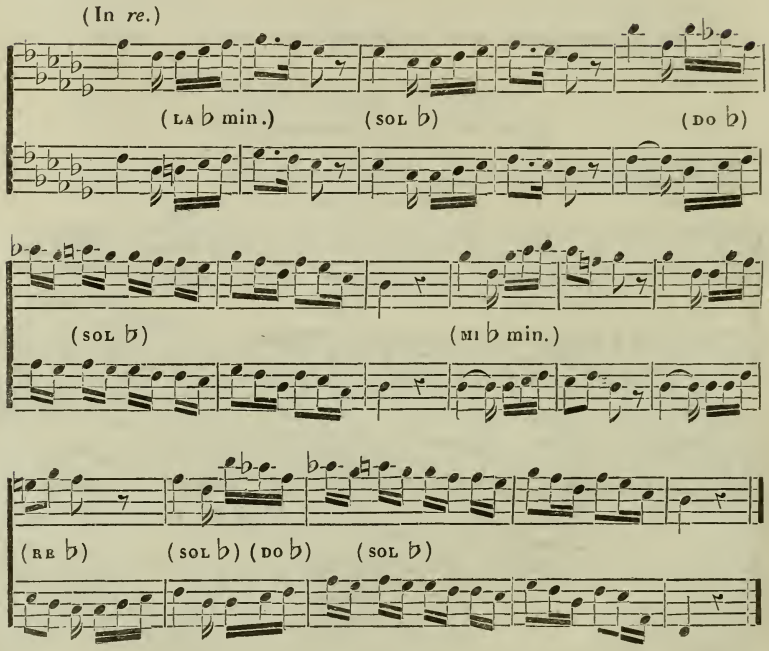
## § 73.

### SEI BEMOLLI IN CHIAVE.

(Si usi per tuono di *sol* bemolle un procedimento analogo a quello usato per il tuono di *la* bemolle nel § 68.)

*Solfeggio in* sol ♭ *con modulazioni.*

N.° 48. *Larghetto.*




(Vocalizzo in *sol* e *sol* bemolle. V. App. cap. 4, art. 8.)

---

## § 74.

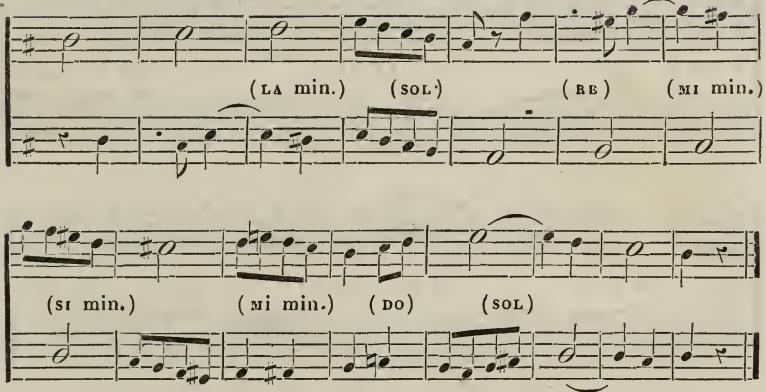
### REVISIONE DEL TUONO DI *SOL*.

(Si usi per questo tuono un procedimento analogo a quello usato nel § 61.)

*Scala in* sol *con modulazioni.*

N.° 49. *Allegro.*

(In *fa*.)




(Da questo punto lo studio del tuono di *do* a due parti con modulazione sul meloplasto. V. App., cap. 5, art. 8.)

---

## § 75.

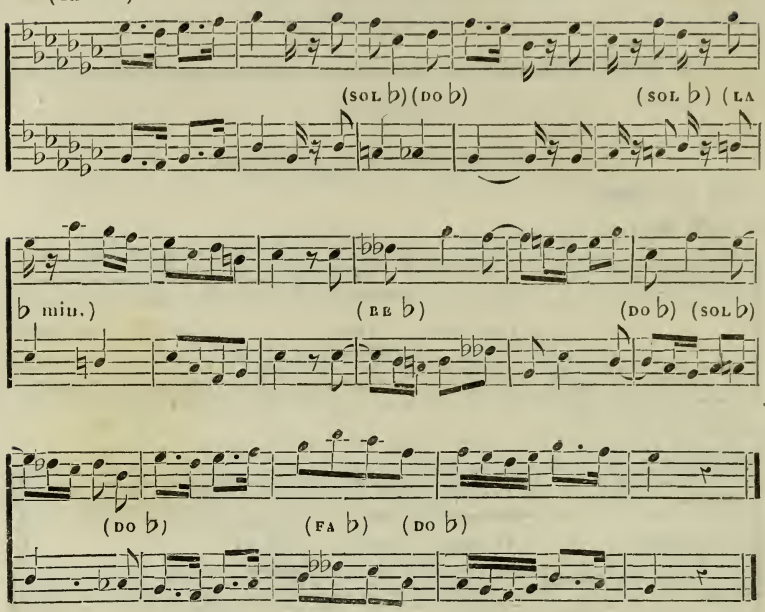
### SETTE BEMOLLI IN CHIAVE.

(Si usi per il tuono di *do* bemolle un procedimento analogo a quello usato per il tuono di *la* bemolle nel § 68.)

*Solfeggio in* do *bemolle con modulazioni.*

N°. 50. *Allegro.*

(In *sol.*)




(Vocalizzo in *do* e *do* bemolle. V. Appendice, cap. 4, art. 9.)

---

## § 76.

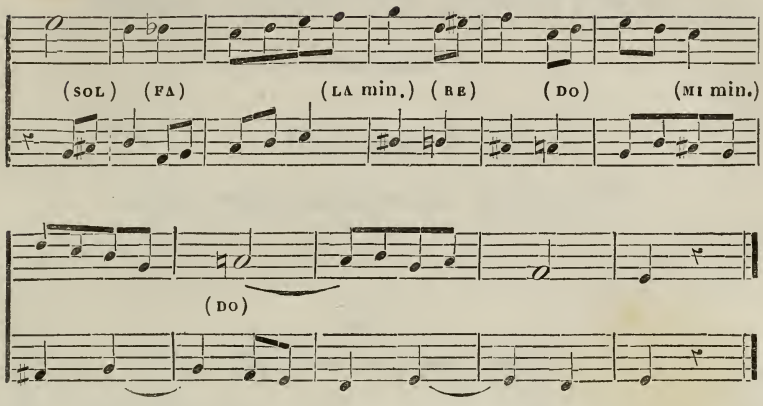
### REVISIONE DEL TUONO DI *DO*.

Il tuono di *do* non ha nè diesis nè bemolli, o diremo, ha tutte le note bequadro; il tuono di *do* bemolle ha tutte le note bemolle: dunque, salvo che l' uno si trova di un semituono cromatico più basso dell' altro, questi due tuoni sono perfettamente simili fra di loro.

*Scala in* do *con modulazioni.*

N.° 51. *Allegro.*

( In *si* ♭ )




FINE DELLA SECONDA SEZIONE.

# APPENDICE

## ALLA SEZIONE SECONDA.

### Capitolo 1.

### STUDIO DELLE CHIAVI SUL MELOPLASTO.

#### Art. 1.

CHIAVE *DO* IN TERZA LINEA.

§§ 3-4, pag. 86 e seg. (Si tocchi colla bacchetta la terza linea del meloplasto, e si domandi ad un alunno qual nome abbia la nota toccata. L'alunno risponderà: *sol*; in seguito alla quale risposta il maestro dirà:

Perchè non potrebbesi chiamar *do* o *re* o *mi* o con altro qualunque dei nomi delle note? Noi la chiamiamo *sol*, perchè dapprincipio abbiam creduto ovvio il nominar *do* (che è la prima della scala) la nota posta in prima linea; e da ciò è seguìto che questa (1.° spazio) la diciamo *re*, questa (2.ª linea) *mi*, questa (2.° spazio) *fa*, e questa (3.ª linea) *sol*. Ma nulla osta che si possa chiamar *do* una nota posta in tutt' altro luogo che sulla prima linea; ed ora appunto io voglio che la nota posta in terza linea sia quella che voi chiamerete *do*.

*D.* Se questa (3.ª linea) è *do*, qual sarà questa (3.° spazio)?

*R. Re.*

*D.* E questa (4.ª linea)?

*R. Mi.*

E così, *fa* (4.° spazio), *sol* (5.ª linea) ecc.

*D.* Parimente, se questa è *do* (3.ª linea), qual sarà questa (2.° spazio)?

*R. Si.*

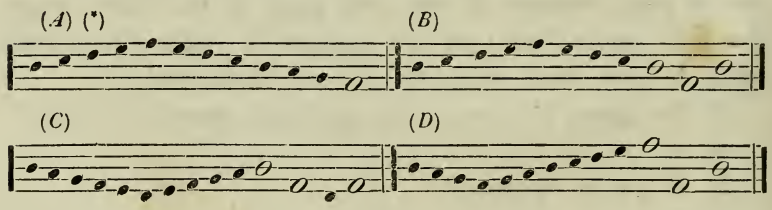
*D.* E questa (2.ª linea)?

*R. La.*

E così di seguito, *sol* (1.° spazio), *fa* (1.ª linea) ecc.

Facciam dunque esercizi per abilitarci a solfeggiare col *do* posto in terza linea. Ma affinchè abbiate una qualche guida in questa lettura affatto nuova per voi, scriviamo il *do* (si scriva la sillaba *do* in principio della terza linea del meloplasto), anzi scriviamo ancora un' altra nota che sia due linee sopra il *do*, cioè sulla quinta linea (si domandi qual nota debba essere sulla quinta linea, essendo il *do* sulla terza; e in seguito alla risposta, si scriva la sillaba *sol* in principio della quinta linea); ed un' altra ancora che sia due linee sotto il *do*, cioè sulla prima linea (si domandi qual nota debba essere sulla prima linea, essendo il *do* sulla terza; e in seguito alla risposta, si scriva *fa* in principio della prima linea). Per tal modo le tre note *fa*, *do* e *sol* sarete certi di non isbagliarle. Avendo sicure le note *fa-do*, riesce facile il trovare nella linea che le tramezza, il *la*, ed è poi un nonnulla il trovare nello spazio che è sotto il *do*, il *si*, ed in quello che è sopra il *fa*, il *sol*. Parimente, avendo sicure le note *do-sol*, riesce facile il trovare nella linea che le tramezza, il *mi*, e quindi il *re* che è nello spazio sopra il *do*, e il *fa* che è nello spazio sotto il *sol*. In una parola, con questo mezzo voi trovate facilmente tutte le note che sono nel rigo; e conosciute queste, le altre che sono fuori del rigo, per poco che ci esercitiamo, verranno come a dire da sè.

(Si facciano solfeggiare in conformità della nuova chiave, i seguenti esercizi ed altri analoghi in cui si tocchi frequentemente il *sol* basso:

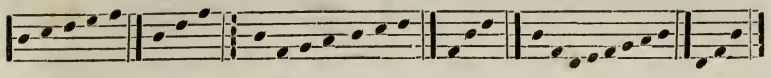



Di poi questi altri, i quali noi esprimiamo quì colle semplici formole, e vogliono essere svolti come gli esercizi sul meloplasto di cui si è trattato nel cap. 2 dell'Appendice della Sezione 1.ª, pag. 69 e seguenti:

(*) *NB.* Noi non istiamo più ad indicare colle solite parole In *sol*, In *fa*, ecc. il tuono in cui ogni esercizio ha da essere trasportato: il maestro a quest' ora debb' essere istruito dall'esperienza, e conoscere come l'intonazione di ogni esercizio vuol essere trasportata siffattamente che l'estensione di essi riesca comoda alla generalità delle voci adunate nella scuola. Accenneremo tuttavia che sino al *re* acuto e sino al *do* grave le voci generalmente arrivano senza stento, e che i fanciulli sono capaci di un' estensione anco maggiore nell'acuto.

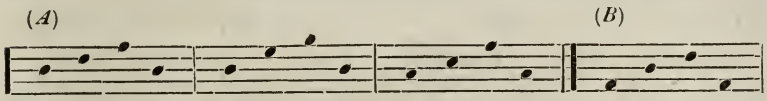
N.° 1. (*A*) (*B*) (*C*)

Passo prep. Form. Passo prepar. Form. Passo prepar. Form.

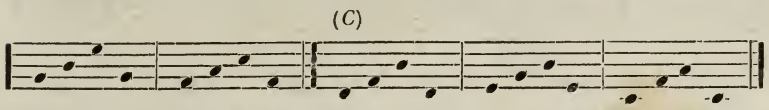


N.° 2.

(*A*) (*B*)

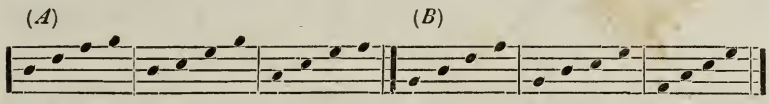


(*C*)

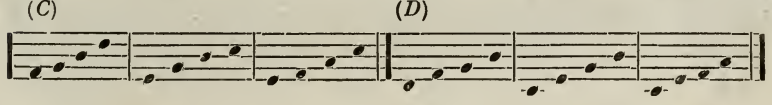


N.° 3.

(*A*) (*B*)



(*C*) (*D*)

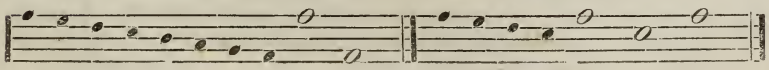


## Art. 2.

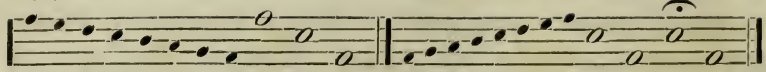
### CHIAVE *DO* IN QUINTA LINEA.

§§ 6-10, *pag.* 95 *e seg.* (Dicasi agli alunni che ora trattasi di studiare le note col *do* in quinta linea; al quale effetto si scriverà la sillaba *do* in principio della quinta linea del meloplasto. Per dare poi una guida, come si è fatto nell'art. precedente, non si potrebbe scrivere un nome di nota a due linee sopra quello già scritto, perchè si salirebbe a due tagli sopra il rigo. Perciò dimostrata tale inconvenienza, si proporrà di scrivere una nota a due linee sotto il *do*, e saputo da un alunno che tale nota è il *fa*, si scriverà *fa* in principio della terza linea; quindi per compensare la nota che non si è potuta scrivere sopra il *do*, si proporrà di scriverne un'altra a due linee sotto il *fa*, e saputo da un alunno che tale nota è il *si*, si scriverà *si* in principio della prima linea. Finalmente, con parole analoghe a quelle dette nell'art. precedente, si dimostrerà che colla scorta delle tre note scritte, si troveranno facilmente tutte le altre che sono nel rigo, e di poi anco fuori di esso. — Ciò premesso, si faranno solfeggiare in conformità della nuova chiave i seguenti esercizi, ed altri analoghi in cui si tocchi frequentemente il *sol* intermedio.

(*A*) (*B*)



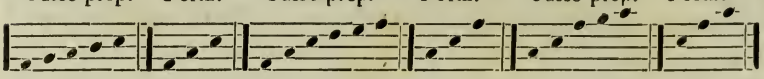
(C) (D)



Questi altri vogliono essere svolti come si è detto nel cap. 2 dell'Appendice della Sezione 1.ª, pag. 69 e seguenti.

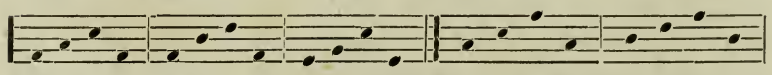
N.° 1. (A) (B) (C)

Passo prep. Form. Passo prep. Form. Passo prep. Form.

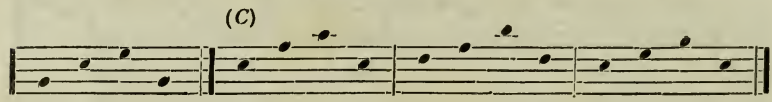


N.° 2.

(A) (B)

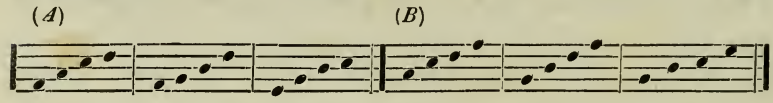


(C)

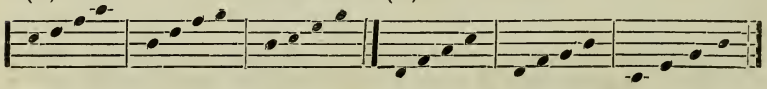


N.° 3.

(A) (B)



(C) (D)

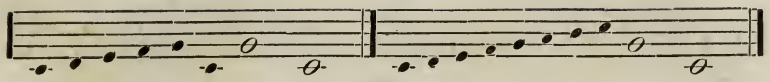


## Art. 3.

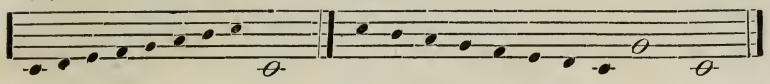
### CHIAVE *DO* TAGLIO INFERIORE.

§§ 12-14, *pag.* 106 *e seg.* (Dicasi che or si tratta di studiare le note col *do* nel taglio inferiore del rigo; che essendovi sul melaplasto questo taglio, la nota vi si può scrivere. Si scriva *do* in principio del taglio inferiore. Si proponga poi di scrivere per guida una nota a due linee sopra il *do* già scritto, e saputo da un alunno qual sia questa nota, si scriva *sol* in principio della seconda linea. Quel che nell'art. 2 è accaduto intorno alla nota da porsi per guida a due linee sopra il *do*, quì accade intorno a quella da porsi a due linee sotto: perciò si proporrà di metterne un'altra a due linee sopra il *sol*, e saputo da un alunno qual sia questa nuova nota, si scriva *re* in principio della quarta linea. Se il maestro crede che a quest'ora gli alunni conoscano che colla scorta delle tre note scritte, egli potrà facilmente trovare le altre che sono nel rigo, ometterà tale dimostrazione. Ciò fatto, si procederà al solfeggio de' seguenti esercizi e di altri analoghi, in conformità della nuova chiave.

(*A*) (*B*)



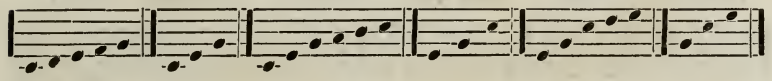
(*C*) (*D*)



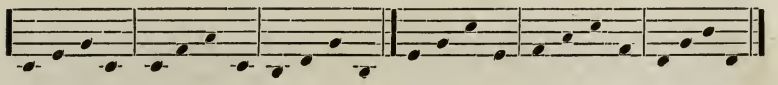
Questi altri vogliono essere svolti come si è detto nel cap. 2 dell' Appendice della Sezione 1.ª, pag. 69 e seguenti.

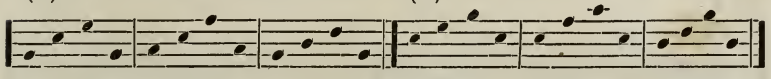
N.° 1. (*A*) (*B*) (*C*)

Passo prep. Form. Passo prep. Form. Passo prep. Form.



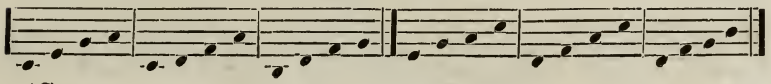
N.° 2.

(*A*) (*B*)

(*C*) (*D*)

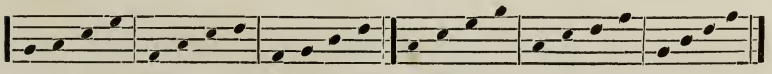


N.° 3.

(*A*) (*B*)



(*C*) (*D*)

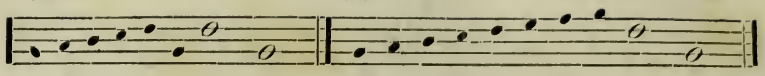


## Art. 4.

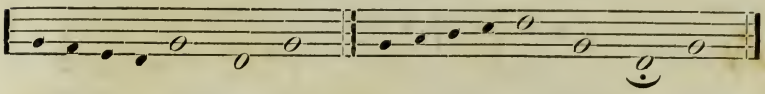
### CHIAVE *DO* IN SECONDA LINEA.

§§ 22-25, pag. 126 e seg. (Dicasi agli alunni che ora si tratta di studiare le note col *do* in seconda linea; al quale effetto si scriverà la sillaba *do* in principio della seconda linea del meloplasto. Procedendo poi conformemente a quel che si è prescritto nei precedenti articoli, si scriverà *sol* in principio della quarta linea, e si dirà che le due note già scritte sono guida sufficiente, e non occorre scriverne una terza. — Ciò fatto, si procederà al solfeggio de' seguenti esercizi e di altri analoghi, in conformità della nuova chiave.

(*A*) (*B*)



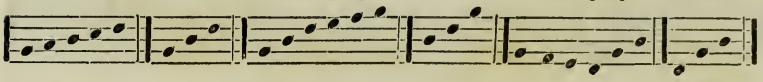
(*C*) (*D*)



Questi altri vogliono essere svolti come si è detto nel cap. 2 dell'Appendice della Sezione 1.ª, pag. 69 e seguenti.

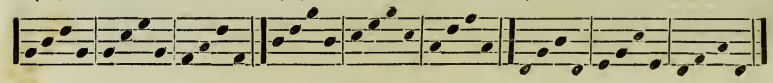
N.° 1. (*A*) (*B*) (*C*)

Passo prep. Form. Passo prep. Form. Passo prep. Form.



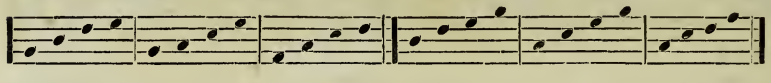
N.° 2.

(*A*) (*B*) (*C*)

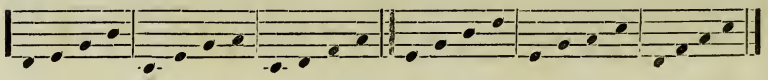


N.° 3.

(*A*) (*B*)



(*C*) (*D*)

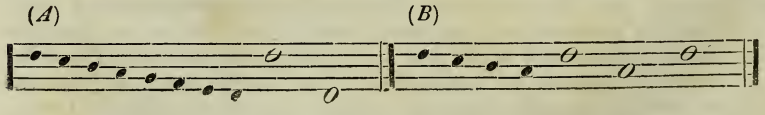


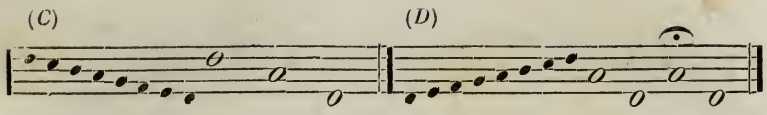
## Art. 5.

### CHIAVE *DO* IN QUARTA LINEA.

§§ 27-29, pag. 131 e seg. (Il maestro si regolerà analogamente all'art. 4. Le note ch'ei dee scrivere in principio del rigo del meloplasto, sono il *do* in quarta linea e il *fa* in seconda linea. Procederà poi a far solfeggiare, in conformità della nuova chiave, i seguenti esercizi ed altri analoghi.

(*A*) (*B*)

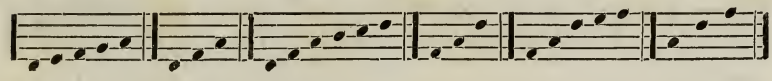




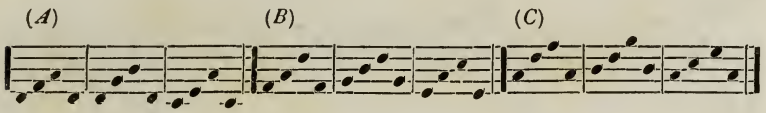

Lo svolgimento di questi altri è qual si è detto negli articoli precedenti.

N.° 1. (*A*) (*B*) (*C*)

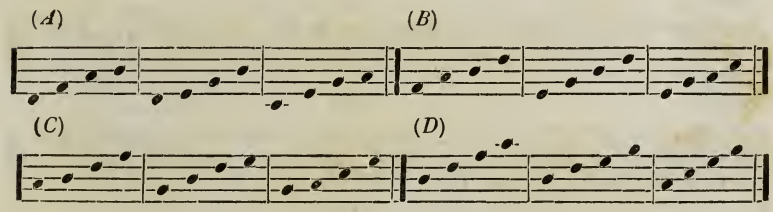
Passo prep. Form. Passo prep. Form. Passo prep. Form.



N.° 2.



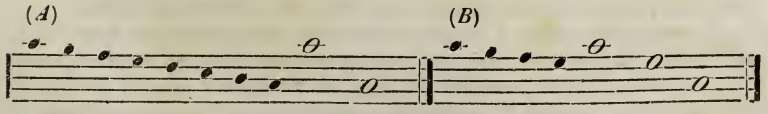

N.° 3.

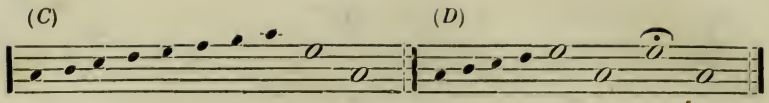



## Art. 6.

### CHIAVE *DO* TAGLIO SUPERIORE.

§§ 34-36, *pag* 146 *e seg.* Ciò che direi in quest'articolo, somiglia al detto nell'art. 3, ma in senso inverso, perchè là il *do* era nel taglio inferiore, quì è nel superiore. Perciò tralascio di prescrivere quel che si ha da fare, persuaso che il maestro, consultando quell'articolo, saprà come regolarsi in questo. Le note da scriversi in principio del rigo del meloplasto, sono il *do* nel taglio superiore, il *fa* in quarta linea e il *si* in seconda linea. — Si procederà al solfeggio dei seguenti esercizi e di altri analoghi, in conformità della nuova chiave.

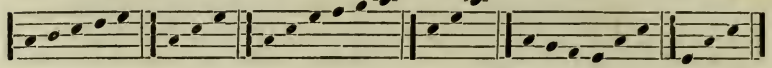




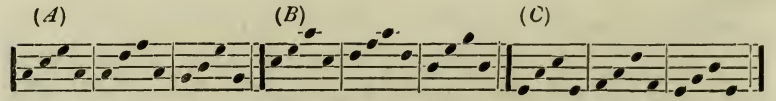

Lo svolgimento di questi altri è qual si è detto negli articoli precedenti.

N.° 1. (A) (B) (C)

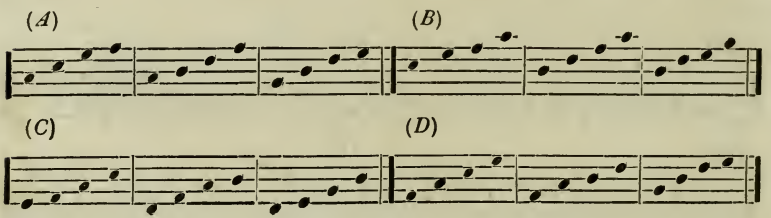
Passo prep. Form. Passo prep. Form. Passo prep. Form.



N.° 2.




N.° 3.




## Capitolo 2.

## ESERCIZI SUL MELOPLASTO PER LO STUDIO DE' TUONI.

### Art. 1.

#### TUONO DI *SOL*.

§§ 4-6, pag. 93 e seg. (Avvertiamo prima d'ogni altra cosa, che dovendosi a poco a poco avvezzare gli alunni a legger le note nelle varie chiavi con la sola indicazione delle chiavi usate, in tutto questo capitolo e nei seguenti, invece di scrivere in sul principio del rigo del meloplasto tutte le note scritte per guida durante il precedente capitolo, se ne scriverà una sola, la quale sempre ha da essere o il *fa* o il *do* o il *sol* che trovasi più nel

centro del rigo. Per tal modo, supposto il tuono di *sol*, (come accade in quest'articolo) ove s'usa la chiave *do* in terza linea, si scriverà il solo *do* in terza linea, e non il *sol* in quinta linea, nè il *fa* in prima; supposto il tuono di *re*, ove si usa la chiave *do* in quinta linea, si scriverà il solo *fa* in terza linea; supposto il tuono di *la*, in cui si usa la chiave *do* nel taglio inferiore, si scriverà soltanto il *sol* in seconda linea, e il simile degli altri. A scanso d'errori, indicheremo tuttavia in ogni articolo la nota che s'ha da scrivere. - Essendo scritta la nota in tale conformità, il maestro avrà in ambe le mani una bacchetta, e avvertirà gli alunni che, quando egli toccherà colla bacchetta sinistra la nota scritta, essi dovranno solfeggiare cambiando i nomi delle note secondochè indica appunto la nota toccata; quando egli toglierà dal meloplasto la bacchetta, essi torneranno a solfeggiare coi nomi soliti delle note. La bacchetta destra servirà come al solito ad indicare le note che si vogliono solfeggiare. Avvertiamo ancora che le prescrizioni che siamo per dare, considerate in massima, servono non solo per quest'articolo, ma ancora per tutti gli altri e del presente capitolo e dei rimanenti che seguono in quest'Appendice, facendone l'applicazione al tuono che in ciascun articolo si studia, e alle chiavi che vi si adoprano. Ciò per altro non toglie che, dove ci paia opportuno, vengano dati ulteriori schiarimenti.

Prese adunque le due bacchette, si facciano eseguire sul meloplasto i seguenti esercizi. I quali, come ognun vede, sono scritti con due chiavi in sul principio; con le quali vogliamo intendere ch'essi debbono esser segnati, partitamente ogni esercizio, prima toccando con la bacchetta sinistra la nota scritta sul meloplasto, quindi col togliere dal meloplasto la stessa bacchetta. Il che infine significa che ogni esercizio vuol esser eseguito prima colla chiave *do* in terza linea, quindi colla stessa chiave in prima linea. Siccome poi la chiave in terza linea non porta accidenti, e quella in prima linea porta un diesis, chiaro ne emerge che con la prima si solfeggia nel tuono di *do*, e con la seconda in quello di *sol*; il perchè sempre quando la bacchetta sinistra è tolta dal meloplasto, bisogna che il maestro tocchi il *fa* nello scompartimento dei diesis. Questa maniera di scrivere ci è suggerita anche da un'altra ragione, ed è che, finchè gli alunni non hanno acquistato bastevole franchezza nel tuono di *sol*, è d'uopo usare alternatamente le due chiavi; e intendiamo, il *do* della chiave in terza linea, e il *sol* della chiave in prima linea siano all'unisono, e per conseguente all'unisono siano tutte le altre note rispettive delle due chiavi: conciossiachè l'iniziamento alla pratica del tuono di *sol* dipenda sostanzialmente dal confronto di esso tuono con quello di *do*, che gli alunni già conoscono.

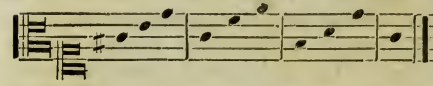
I due primi esercizi, poichè saranno fatti parecchie volte sul meloplasto, si esigerà che gli alunni li solfeggino a memoria nel tuono di *sol*; e serviranno come di formola tonale per il tuono di *sol*, da precedere sempre i solfeggi scritti in questo tuono.

Gli altri, di cui quì sono espresse soltanto le formole, si svolgeranno giusta le regole date nell'Appendice della Sezione prima, cap. 2, eserc. 5, pag. 69 e 70, ed esercizio 10, pag. 75, salvo l'ultimo, il quale, consistendo in progressioni, non può assoggettarsi alle dette regole, e deesi perciò eseguire a un dipresso come sta scritto.

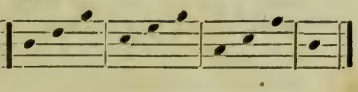
Notiamo per ultimo che non solo in quest'articolo, ma in tutti i se-

guenti, ad ogni altro esercizio si farà precedere sempre, ancorchè non sia scritta, la scala ascendente e discendente del tuono che si studia.

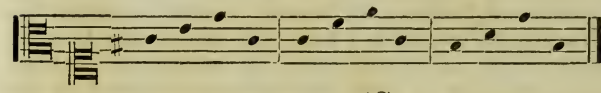
N.° 1.



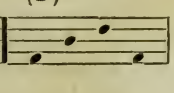
N.° 2.



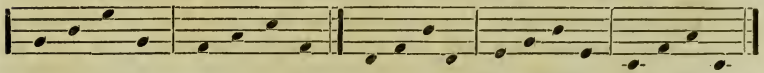
N.° 3. (*A*)



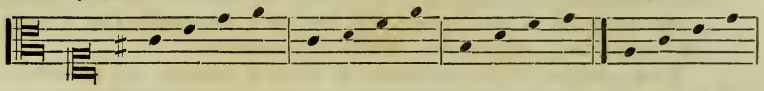
(*B*)



(*C*).



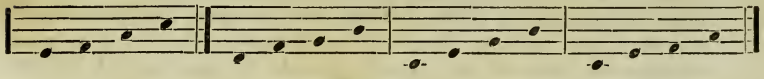
N.° 4. (*A*)



(*B*)

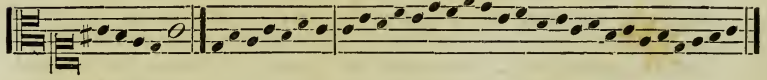
(*C*)

(*D*)

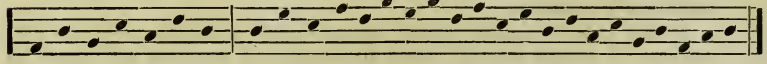


*Progressioni.*

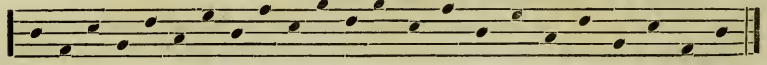
N.° 5. (*A*) di terze.



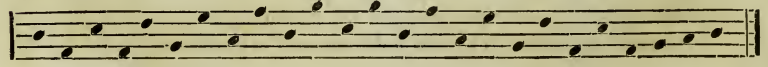
(*B*) di quarte.



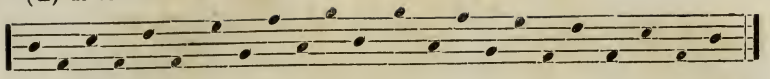
(*C*) di quinte.



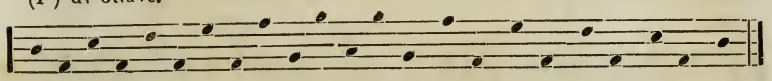
(*D*) di seste.



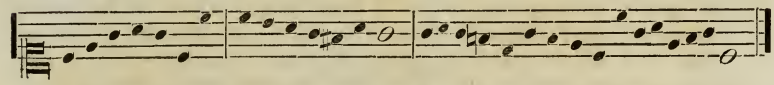
(*E*) di settime.



(*F*) di ottave.



Quando gli alunni eseguiranno passabilmente bene i precedenti esercizi, mediante l'alternativa delle due chiavi, se ne faccia ripassare il numero 3 e le progressioni colla chiave *do* in prima linea, e mancomale toccando sempre il *fa* diesis. Dopo di che si faranno ancora alcuni esercizi colla solita chiave, nel tuono di *do*, modulando in *sol* e ritornando in *do*, colla precauzione di domandare nel principio in qual tuono siasi, e nel seguito avvertire a mano a mano del tuono in cui si vuol passare. Ecco un esempio di questa specie di esercizi:



NB. All'ultima nota d'ogni casella il maestro interromperà, e farà la la sua domanda o la sua avvertenza.

## Art. 2.

### TUONO DI *RE*.

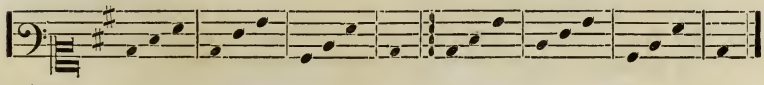
§§ 10-12, *pag.* 103 *e seg.*

(Per questo tuono si scriverà il solo *fa* in principio della terza linea del meloplasto, che serve ad indicare la chiave *fa* che si vede ne'seguenti esercizi.

Si applichino a quest'articolo le prescrizioni dell'articolo precedente.

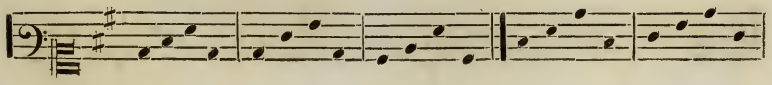
Rammentatevi che i due primi esercizi, poichè saranno fatti parecchi volte sul meloplasto, si esigerà che gli alunni li solfeggino a memoria nel tuono di *re*; e serviranno come di formola tonale per il tuono di *re*, da precedere sempre i solfeggi scritti in questo tuono.

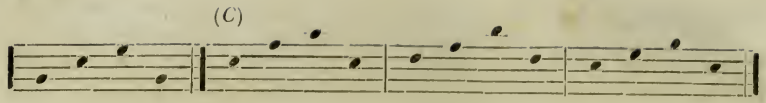
N°. 1. N.° 2.



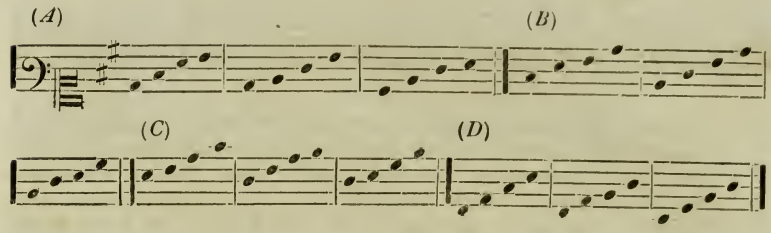
N.° 3.

(*A*) (*B*)



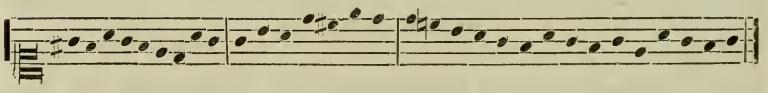



N.° 4.




*Progressioni.*

(Si facciano, mediante l'uso delle due chiavi, le progressioni di terze, di quarte, quinte, seste, settime e ottave nel tuono di *re*, le quali si restringano nell'estensione compresa fra il *do* diesis inferiore e il *mi* superiore al rigo; e quando gli alunni eseguiranno passabilmente bene tutti i finquì notati esercizi con l'alternativa delle due chiavi, se ne faccia ripassare il numero 3 e le progressioni colla sola chiave *do* in prima linea, e mancomale toccando sempre nello scompartimento de'diesis il *fa* e il *do*. Dopo di che si faranno ancora alcuni esercizi con quest'ultima chiave, nel tuono di *sol*, modulando in *re* e ritornando in *sol*. Ecco di ciò un esempio:



## Art. 5.

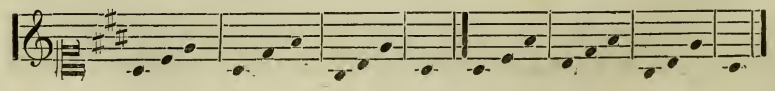
### TUONO DI *LA*.

§§ 14-17, *pag.* 111 *e seg.* (Per questo tuono si scriverà il solo *sol* in principio della seconda linea, che serve per indicare la chiave s*ol* che si vede nei seguenti esercizi.

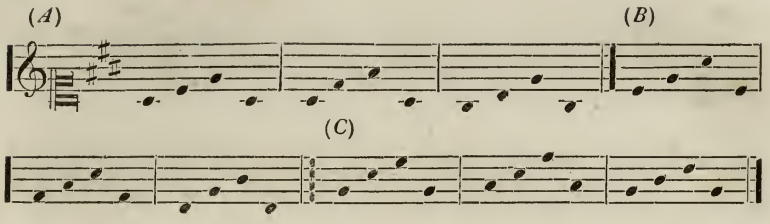
Si applichino a quest'articolo le prescrizioni dell'art. 1.

Rammentatevi che i due primi esercizi, poichè saranno fatti parecchi volte sul meloplasto, si esigerà che gli alunni li solfeggino a memoria nel tuono di *la*; e serviranno come di formola tonale per il tuono di *la*, da precedere sempre i solfeggi scritti in questo tuono.

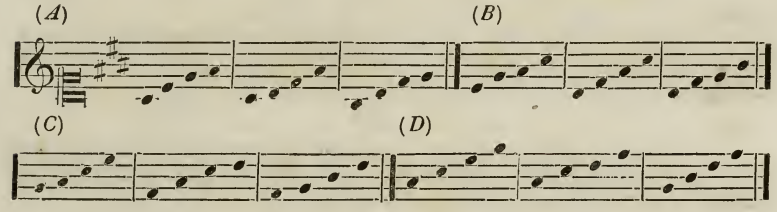
N.° 1. N.° 2.



N.° 3.




N.° 4.



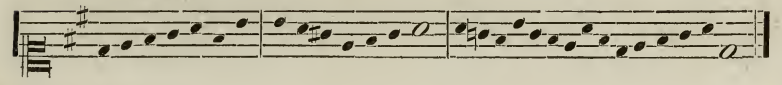

*Progressioni.*

Si faranno in maniera analoga al prescritto dall'art. precedente.

Si ripasseranno colle condizioni ivi indicate, il n.° 3 e le progressioni del presente articolo.

Gli ultimi esercizi si faranno nel tuono di *re*, modulando in *la* e ritornando in *re*.

Esempio.



## Art. 4.

### TUONO DI *MI*.

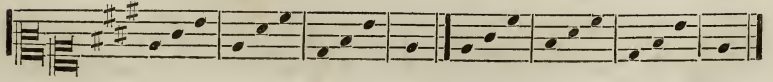
§§ 25-27, pag. 129 e seg.

(Per questo tuono si scriverà il solo *do* in principio della seconda linea del meloplasto, che serve ad indicare la chiave *do* in seconda linea, che si vede nei seguenti esercizi.

Si applichino a quest'articolo le prescrizioni dell'art. 1.

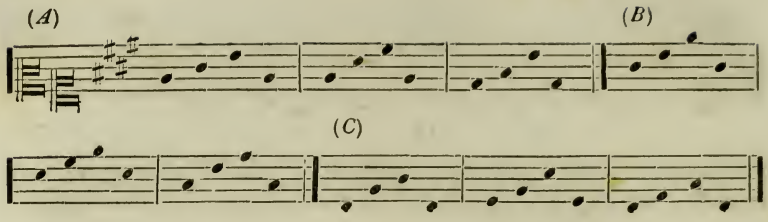
Rammentatevi che i due primi esercizi, poichè saranno fatti parecchi volte sul meloplasto, si esigerà che gli alunni li solfeggino a memoria nel tuono di *mi;* e serviranno come di formola tonale per il tuono di *mi*, da precedere sempre i solfeggi scritti in questo tuono.

N.° 1.

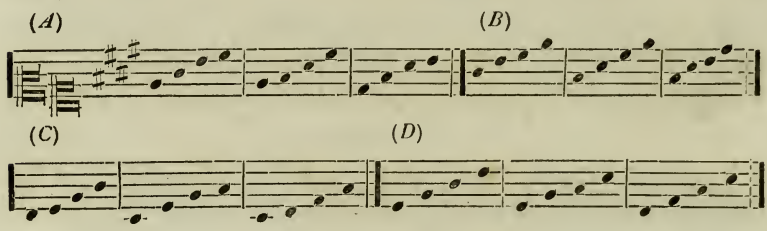


N.° 2.

N.° 3.




N.° 4.

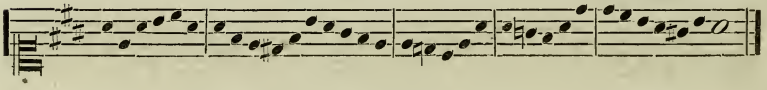



*Progressioni.*

(Si faranno in maniera analoga al prescritto dell'art. 2.

Si ripasseranno colle condizioni ivi indicate, il n.° 3 e le progressioni del presente articolo.

Gli ultimi esercizi si faranno nel tuono di *la*, modulando in *mi*, tornando in *la*, modulando in *re* e tornando in *la*. Ecco di ciò un esempio:



## Art. 5.

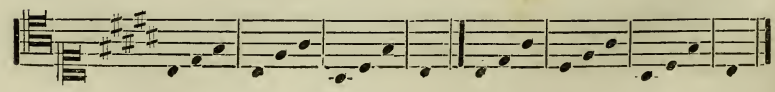
### TUONO DI *SI*.

§§ 31-34, pag. 142 e seg. (Per questo tuono si scriverà il solo *do* in principio della quarta linea del meloplasto, che serve ad indicare la chiave *do* in quarta linea, che si vede nei seguenti esercizi.

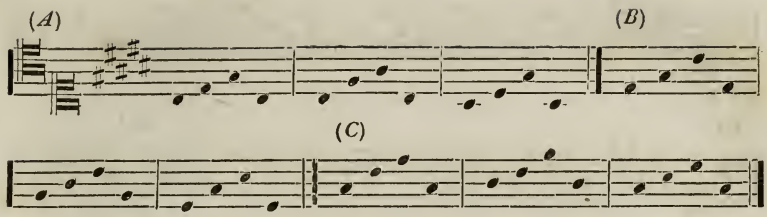
Si applichino a quest'articolo le prescrizioni dell'art. 1.

Rammentatevi che i due primi esercizi, poichè saranno fatti parecchi volte sul meloplasto, si esigerà che gli alunni li solfeggino a memoria nel tuono di *si*; e serviranno come di formola tonale per il tuono di *si*, da precedere sempre i solfeggi scritti in questo tuono.

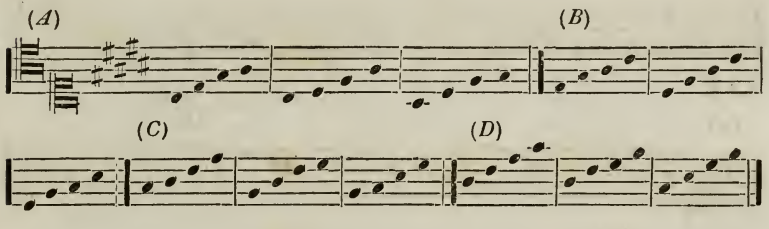
N.° 1. N.° 2.



N.° 3.




N.° 4.

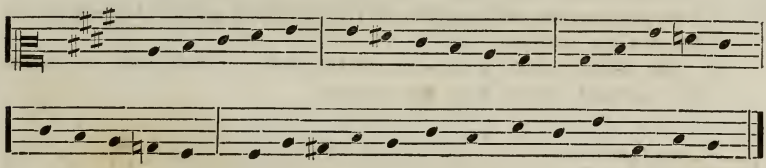



*Progressioni.*

(Si faranno in maniera analoga al prescritto dell'art. 2.

Si ripasseranno colle condizioni ivi indicate, il n.° 3 e le progressioni del presente articolo.

Gli ultimi esercizi si faranno nel tuono di *mi*, modulando in *si*, tornando in *mi*, modulando in *la* e tornando in *mi*. Ecco un esempio:



## Art. 6.

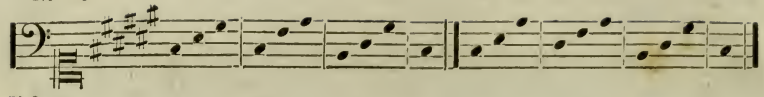
TUONO DI *FA* DIESIS.

§§ 38-41, *pag.* 152 *e seg.* (Per questo tuono si scriverà il solo *fa* in principio della quarta linea del meloplasto, che serve ad indicare la chiave *fa* in quarta linea, che si vede nei seguenti esercizi.

Si applichino a quest'articolo le prescrizioni dell'art. 1.

Rammentatevi che i due primi esercizi, poichè saranno fatti parecchi volte sul meloplasto, si esigerà che gli alunni li solfeggino a memoria nel tuono di *fa* diesis, e serviranno come di formola tonale per il tuono di *fa* diesis, da precedere sempre i solfeggi scritti in questo tuono.

N.° 1.

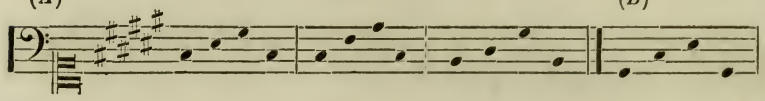


N.° 2.

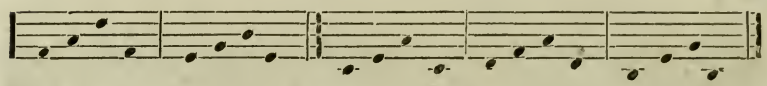


N.° 3.

(*A*) (*B*)

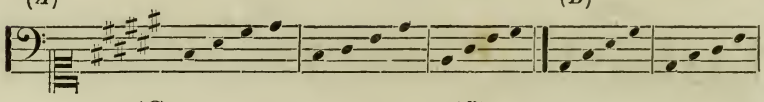


(*C*)

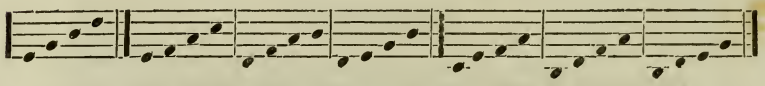


N.° 4.

(*A*) (*B*)



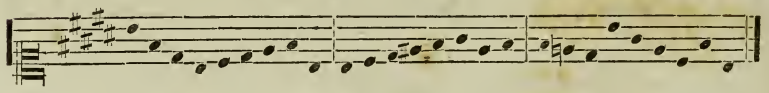
(*C*) (*D*)



*Progressioni.*

(Si faranno in maniera analoga al prescritto dell'art. 2.

Si ripasseranno colle condizioni ivi indicate, il n.° 3 e le progressioni del presente articolo.

Gli ultimi esercizi si faranno nel tuono di *si*, modulando in *fa* diesis e tornando in *si*. Ecco un esempio:

## Capitolo 3.

## STUDIO DEL MODO MINORE SUL MELOPLASTO.

---

### Art. 1.

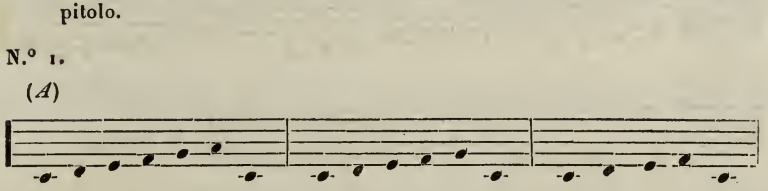
IN CUI SI STUDIANO LE NOTE *LA-SI-DO-RE-MI-FA*.

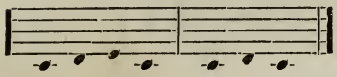
§§ 17-19, pag. 116 e seg. (Finchè gli alunni non si troveranno in grado di saper attaccare e proseguire i seguenti esercizi, mediante l'intonazione di *la* minore, vale a dire, finchè non avranno in qualche maniera esplicito il sentimento del modo minore, bisognerà ad ogni esercizio far precedere alcune note nel tuono di *do*, e recarli con questo mezzo alla prefissa intonazione.

Del resto gli esercizi sono della natura di quelli svolti nel cap. 2 dell'Appendice della Sezione prima, e crediamo perciò di non dover soggiungere ulteriori spiegazioni per dire al maestro come ei debba regolarsi. Per il n.° 4 consultate specialmente l'esercizio 5 dell'or menzionato capitolo.

N.° 1.

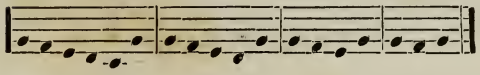
(*A*)





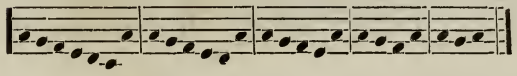
*Si prosegua irregolarmente, e in fine* coda, *terminando in* la.

(*B*)



*Si prosegua irregolarmente, e* coda *in* la.

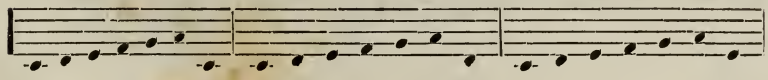
(*C*)

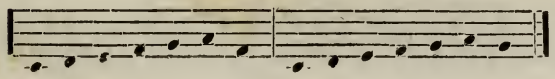


*Si prosegua ecc.*

N.° 2.

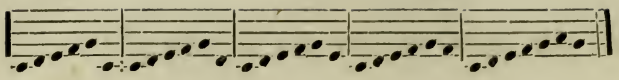
(*A*)





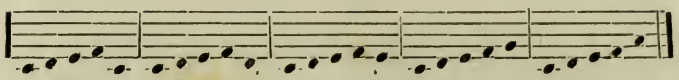
*Si prosegua ecc.*

(*B*)



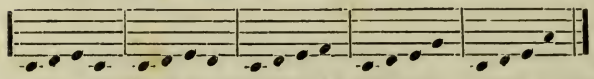
*Si prosegua ecc.*

(*C*)



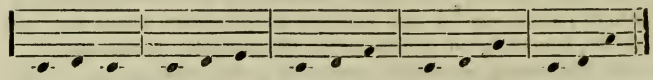
*Si prosegua ecc.*

(*D*)



*Si prosegua ecc.*

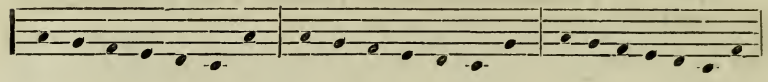
(*E*)

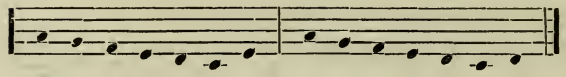


*Si prosegua ecc.*

N.° 3.

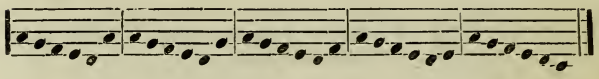
(*A*)





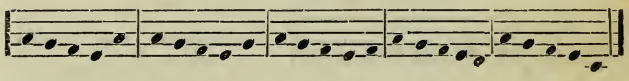
*Si prosegua ecc.*

(*B*)



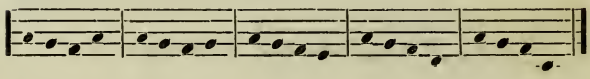
*Si prosegua ecc.*

(*C*)



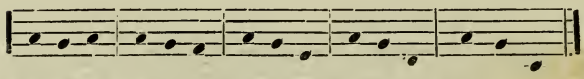
*Si prosegua ecc.*

(*D*)



*Si prosegua ecc.*

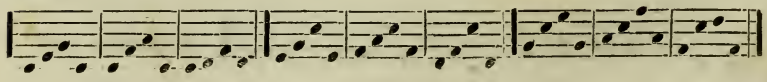
(*E*)



*Si prosegua ecc.*

N.° 4.

(*A*) (*B*) (*C*)



## Art. 2.

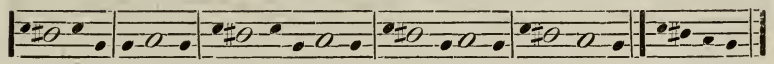
### IN CUI SI STUDIA L'INTERA SCALA DI MODO MINORE.

§§ 19-21 *pag.* 119 *e seg.* (Anche i seguenti esercizi sono della natura di quelli di cui si tratta nell'Appendice della Sezione prima, al cap. 2. Rimandiamo perciò il maestro a consultare quel capitolo, e segnatamente il contenuto dei tre alinea della pag. 62.

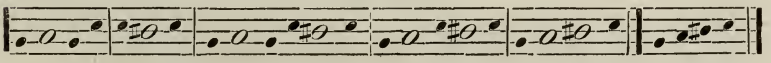
Ogni frazione di ciascuna lettera del n.° 1 vuol essere ripetuta più volte di seguito, e dove l'ultima frazione non riesca bene intonata, bisogna ritornare da capo a ristudiare tutta la serie, finchè si ottenga lo scopo. Imparata poi l'ultima frazione, convien ripeterla più e più volte, per imprimerla bene nella mente degli alunni.

N.° 1.

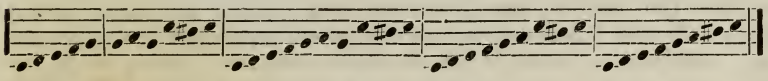
(*A*)



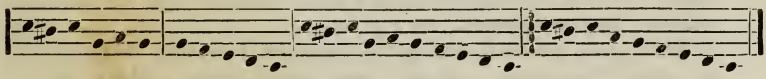
(*B*)



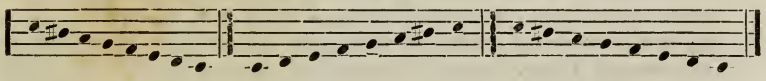
(*C*)



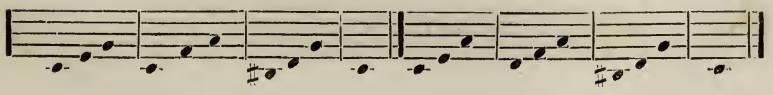
(*D*)



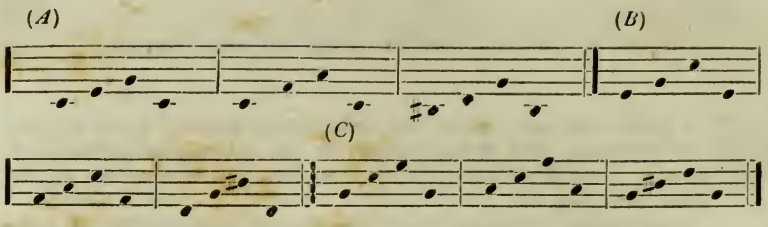
(*E*)



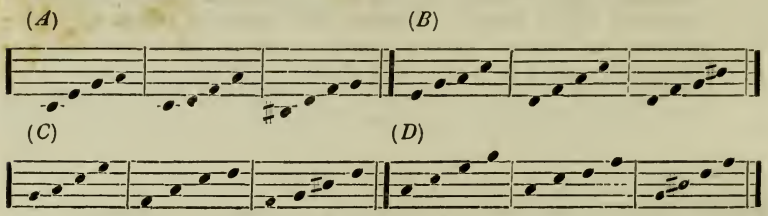
I due primi de' seguenti esercizi, poichè saranno fatti parecchi volte sul meloplasto, si esigerà che gli alunni li solfeggino a memoria; e serviranno come di formola tonale per il tuono di *la* minore, da precedere sempre i solfeggi scritti in questo tuono.

N.° 2.

N.° 3.

N.° 4.




N.° 5.



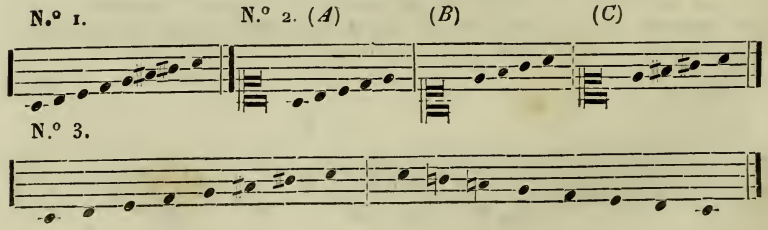

## Art. 3.

### NOTE VARIANTI NEL MODO MINORE.

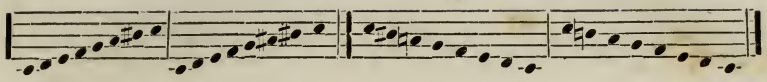
§§ 21-22 *pag.* 122 *e seg.*

(Quì, come in ogni altro luogo dove l'uso di una chiave diversa dalla solita è momentaneo, invece di scrivere in principio di una linea del meloplasto, il nome di nota che serve a designare la nuova chiave, basterà che il maestro fissi la bacchetta sinistra in principio della linea o taglio in cui la nuova chiave porta il *do*, avvertendo però gli alunni che dov'egli pone la bacchetta, ivi è il *do*.

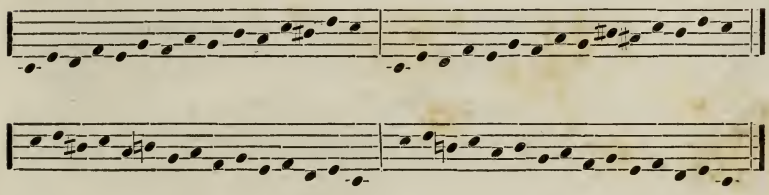
Dato questo avvertimento, egli farà eseguire il seguente numero 1. Se gli alunni l'intuonano a dovere, non occorre altro: diversamente, ei farà eseguire l'*A* del numero 2, quindi il *B*, ponendo la bacchetta sinistra in principio del taglio inferiore, e infine il *C*, togliendo dal meloplasto la bacchetta: il tutto siccome viene indicato dalle chiavi scritte nell'esempio. Questo numero 2 vuol essere ripetuto, finchè l'*A* e il *C* siano eseguiti di seguito ben intonati.



N.° 4.



N.° 5.



## Art. 4.

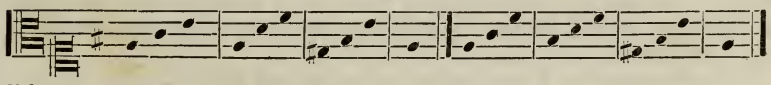
### TUONO DI *MI* MINORE.

§§ 29-31, *pag.* 137 *e seg.* (Per questo tuono si scriverà la sillaba *do* in principio della terza linea del meloplasto, che serve ad indicare la chiave *do* in terza linea, che si vede nei seguenti esercizi.

Si applichino a quest'articolo le prescrizioni date nell'art. 1 del cap. 2.

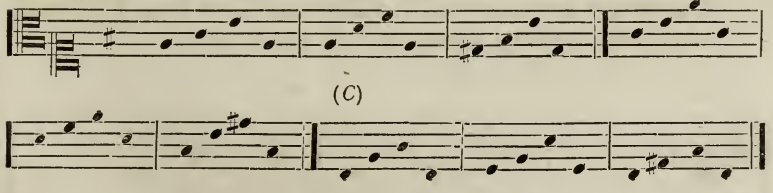
Rammentatevi che i due primi esercizi, poichè saranno fatti parecchi volte sul meloplasto, si esigerà che gli alunni li solfeggino a memoria in *mi* minore; e serviranno come di formola tonale per il tuono di *mi* minore, da precedere sempre i solfeggi scritti in questo tuono.

N.° 1. N.° 2.



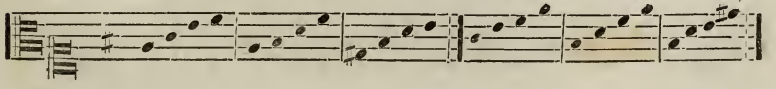
N.° 3.

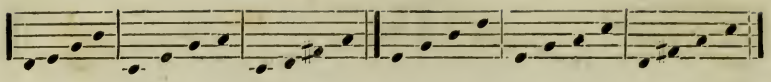
(*A*) (*B*)



(*C*)

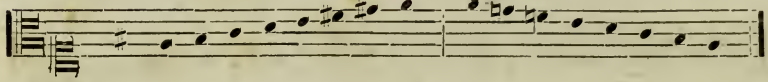
N.° 4.

(*A*) (*B*)

(C) (D)

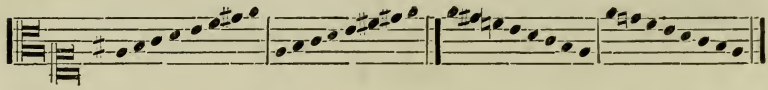


*Seguono altri esercizi per le note varianti.*

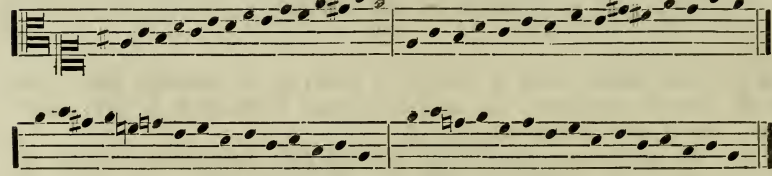
N.° 5.



N.° 6.



N.° 7.



## Art. 5.

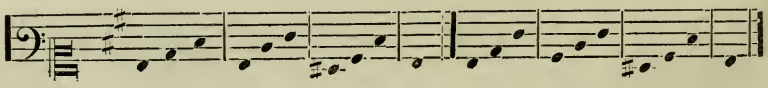
### TUONO DI *SI* MINORE.

§§ 36-38, *pag.* 149 *e seg.* (Per questo tuono si scriverà il solo *fa* in principio della terza linea del meloplasto, che serve ad indicare la chiave *fa* che si vede ne'seguenti esercizi.

Si applichino a quest'articolo le prescrizioni dell' art. 1 del cap. 2.

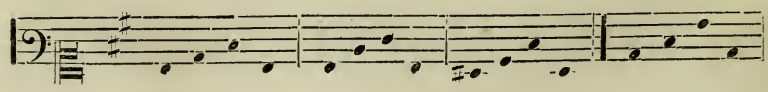
Rammentatevi che i due primi esercizi, poichè saranno fatti parecchi volte sul meloplasto, si esigerà che gli alunni li solfeggino a memoria in *si* minore; e serviranno come di formola tonale per il tuono di *si* minore, da precedere sempre i solfeggi scritti in questo tuono.

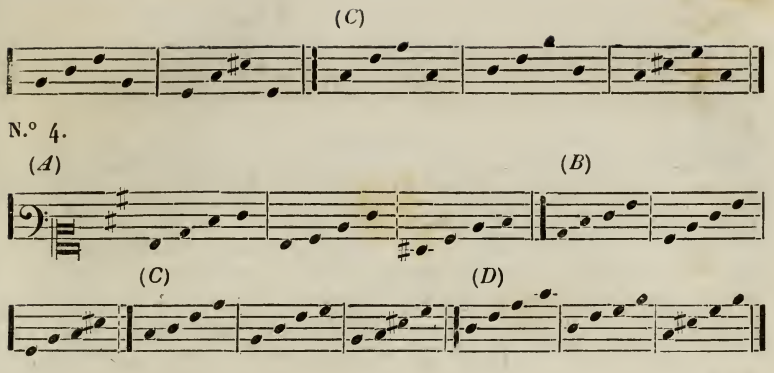
N.° 1. N.° 2.



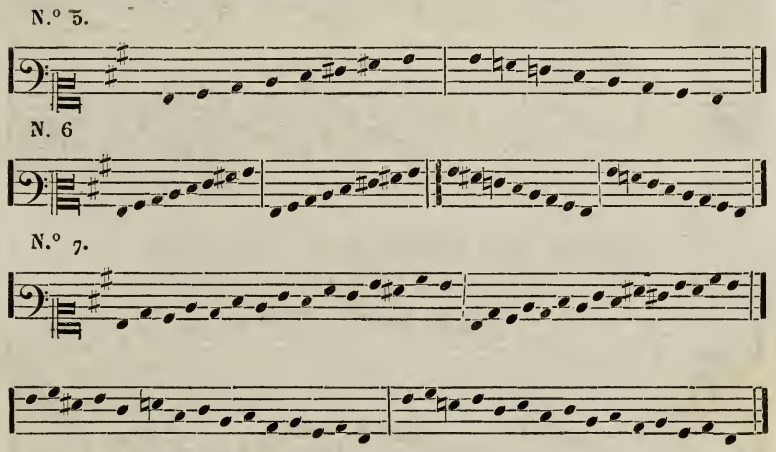
N.° 3.

(A) (B)






*Seguono altri esercizi per le note varianti.*




## Art. 6.

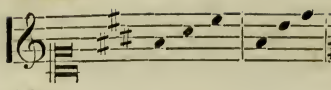
### TUONO DI *FA* DIESIS MINORE.

§§ 43-45, pag. 157 e seg. (Per questo tuono si scriverà il solo *sol* in principio della seconda linea, che serve per indicare la chiave *sol* che si vede nei seguenti esercizi.

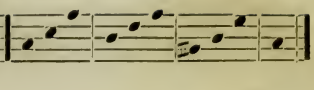
Si applichino a quest'articolo le prescrizioni dell'art. 1 del cap. 2.

Rammentatevi che i due primi esercizi, poichè saranno fatti parecchi volte sul meloplasto, si esigerà che gli alunni li solfeggino a memoria nel tuono di *fa* diesis minore. e serviranno come di formola tonale per il tuono di *fa* diesis minore, da precedere sempre i solfeggi scritti in questo tuono.

N.° 1.

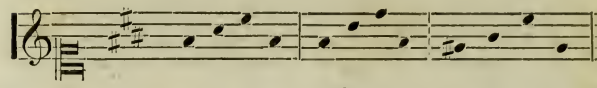


N.° 2.

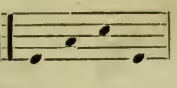


N.° 3.

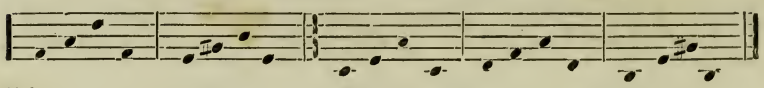
(A)



(B)

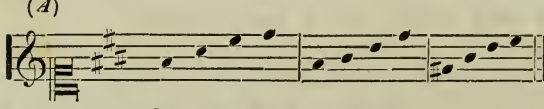


(C)

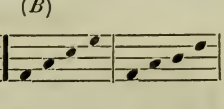


N.° 4.

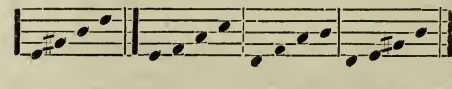
(A)



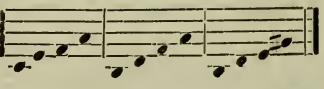
(B)



(C)

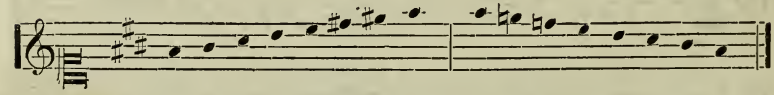


(D)

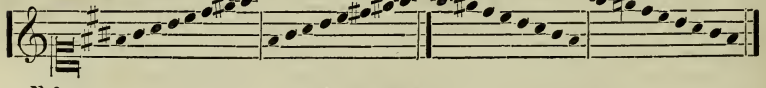


*Seguono altri esercizi per le note varianti.*

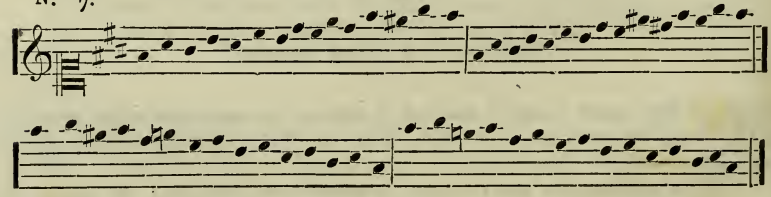
N.° 5.



N.° 6.



N.° 7.



## Art. 7.

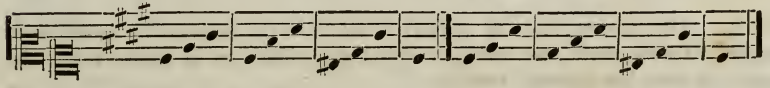
### TUONO DI *DO* DIESIS MINORE.

§§ 51-53, pag. 168 e seg. (Per questo tuono si scriverà il solo *do* in principio della seconda linea del meloplasto, che serve ad indicare la chiave *do* in seconda linea, che si vede nei seguenti esercizi.

Si applichino a quest'articolo le prescrizioni dell'art. 1, cap. 2.

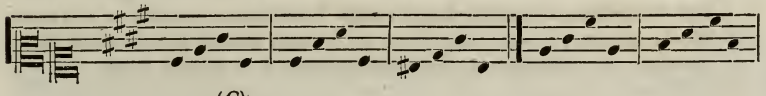
Rammentatevi che i due primi esercizi, poichè saranno fatti parecchi volte sul meloplasto, si esigerà che gli alunni li solfeggino a memoria in *do* diesis minore; e serviranno come di formola tonale per il tuono di *do* diesis minore, da precedere sempre i solfeggi scritti in questo tuono.

N.° 1. N.° 2.

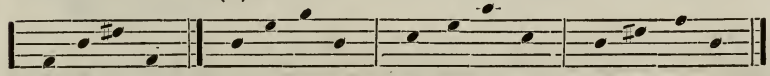


N.° 3.

(*A*) (*B*)

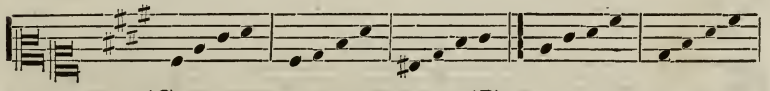


(*C*)

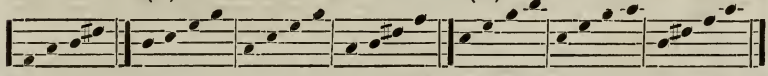


N.° 4.

(*A*) (*B*)

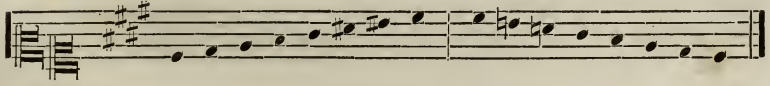


(*C*) (*D*)

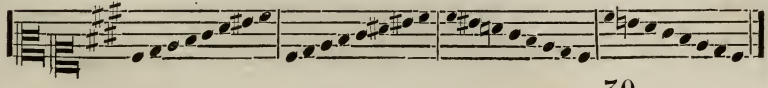


*Seguono altri esercizi per le note varianti.*

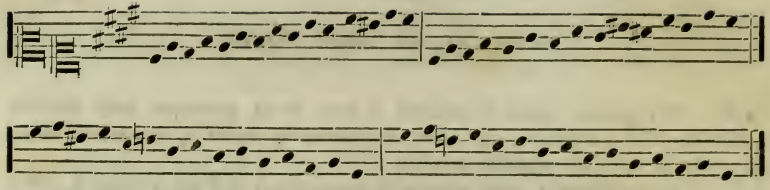
N.° 5.



N. 6.



N.° 7.



## Art. 8.

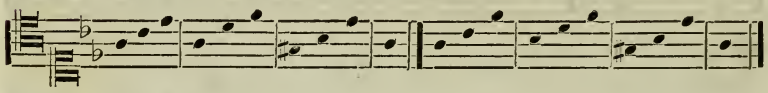
### TUONO DI *SOL* MINORE.

§§ 57-59, *pag.* 184 *e seg.* (Per questo tuono si scriverà il solo *do* in principio della quarta linea del meloplasto, che serve ad indicare la chiave *do* in quarta linea, che si vede nei seguenti esercizi.

Si applichino a quest'articolo le prescrizioni dell'art. 1, cap. 2

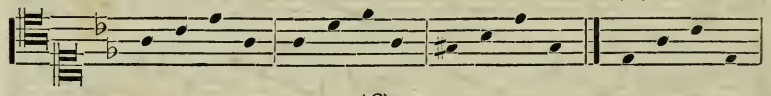
Rammentatevi che i due primi esercizi, poichè saranno fatti parecchi volte sul meloplasto, si esigerà che gli alunni li solfeggino a memoria nel tuono di *sol* minore; e serviranno come di formola tonale per il tuono di *sol* minore, da precedere sempre i solfeggi scritti in questo tuono.

N.° 1. N.° 2.

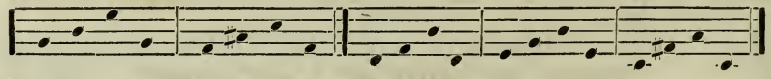


N.° 3.

(*A*) (*B*)

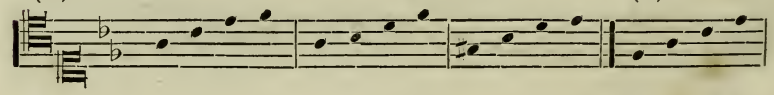


(*C*).

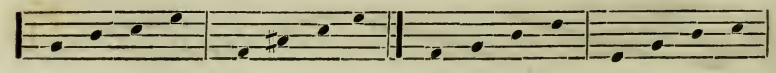


N.° 4.

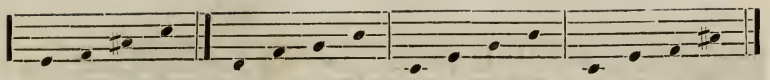
(*A*) (*B*)



(*C*)

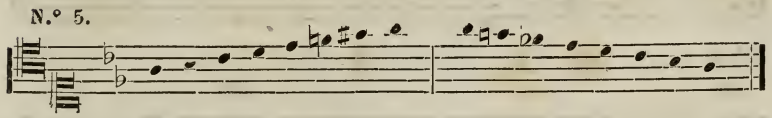


(*D*)

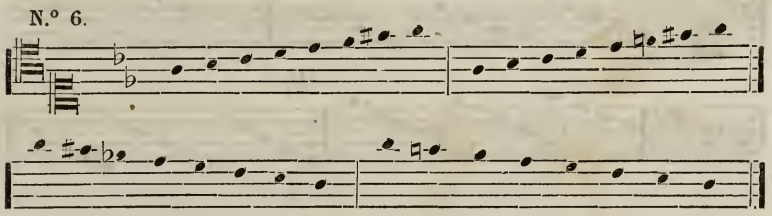


*Seguono altri esercizi per le note varianti.*

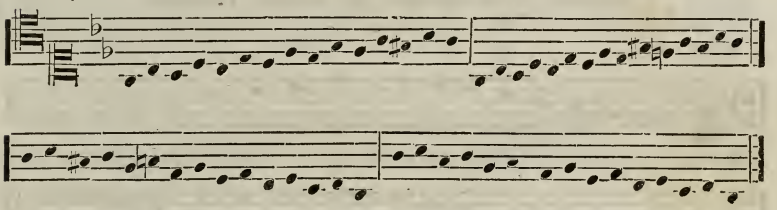
N.° 5.



N.° 6.



N.° 7.



## Art. 9.

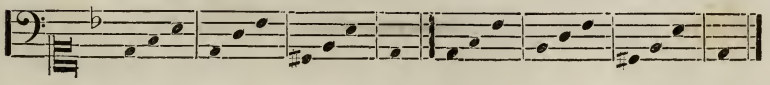
### TUONO DI *RE* MINORE.

§§ 62-64, *pag.* 192 *e seg.* (Per questo tuono si scriverà il solo *fa* in principio della quarta linea del meloplasto, che serve ad indicare la chiave *fa* in quarta linea, che si vede nei seguenti esercizi.

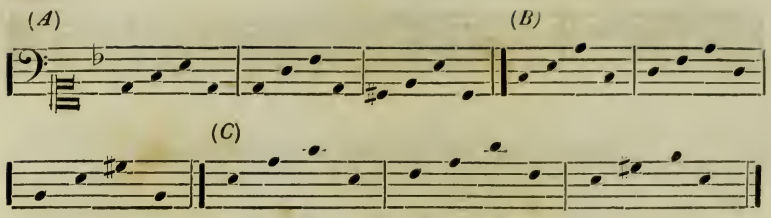
Si applichino a quest'articolo le prescrizioni dell' art. 1, cap. 2.

Rammentatevi che i due primi esercizi, poichè saranno fatti parecchi volte sul meloplasto, si esigerà che gli alunni li solfeggino a memoria nel tuono di *re* minore, e serviranno come di formola tonale per il tuono di *re* minore, da precedere sempre i solfeggi scritti in questo tuono.

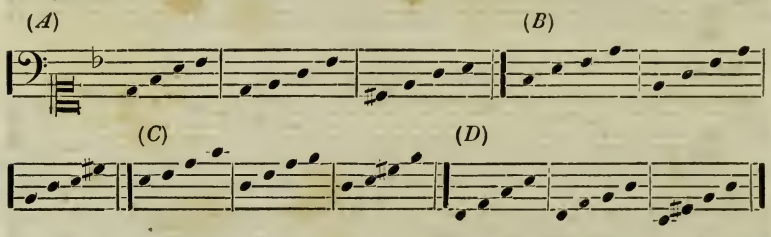
N°. 1. N.° 2.



N.° 3.

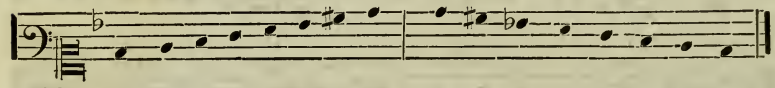



N.° 4.

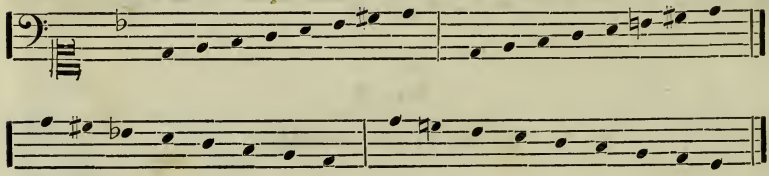



*Seguono altri esercizi per le note varianti.*

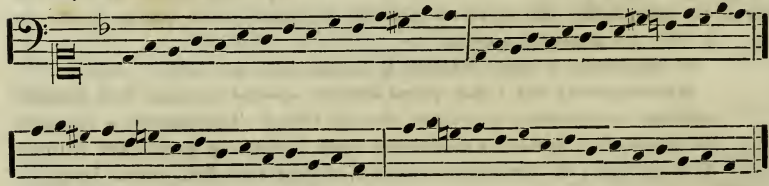
N.° 5.



N.° 6.



N.° 7.



## Capitolo 4.

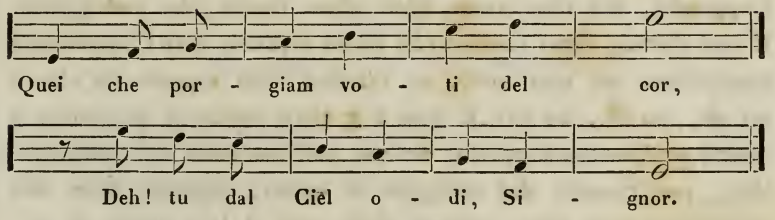
## ESERCIZI DI VOCALIZZO SUL MELOPLASTO.

---

### Art. 1.

VOCALIZZO IN *DO*.

§§ 41-43. *pag.* 156 *e seg.* (Si scriva sulla lavagna il seguente esempio (le sole note però, senza le parole) e si faccia solfeggiare.




Che avete voi fatto adesso? Avete *solfeggiato*. Voi avete tanto solfeggiato finora, e se doveste diffinire che cosa voglia dir solfeggiare, forse nol sapreste.

Solfeggiare è parola che deriva da due dei nomi delle note, cioè da *sol* e *fa*, sol-fag-giare, sol-feg-giare; e significa intonare le note e ad un tempo nominarle coi loro nomi di *do*, *re*, *mi*, *fa*, ecc.

Ora intonate un'altra volta queste note, ma invece di accompagnarle coi loro nomi di *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*... pronunziate soltanto la vocale *a*.

(Il maestro ne vocalizzi quattro o cinque note, e poi faccia vocalizzare agli alunni tutto l'esempio.)

E adesso che avete fatto? Avete *vocalizzato*. Vocalizzare vuol dire intonar le note, accompagnandole, non coi loro nomi, ma sempre con una vocale. Fra le vocali noi scegliamo l'*a*, perchè più di tutte favorevole allo sviluppo ed alla bellezza della voce.

(Si scrivano le parole all'esempio.)

Infine intonate ancora queste note, senza nè solfeggiarle nè vocalizzarle, ma applicando loro le parole che ci ho sottoposte.

(Gli alunni cantano.)

O ecco finalmente: ora voi avete *cantato*. Cantare è l'intonare le note, accompagnandole, non coi loro nomi, non con una vocale, ma bensì con parole.

Il fine per cui si viene a questa scuola, è quello d'imparar a cantare. Voi già cantate, è vero, le arie che sapete, ma queste le avete imparate a forza di udirle a cantare, non già interpretandole da voi medesimi col solo leggerle scritte. Leggendo, voi non avete fatto altro finora che solfeggiare. E così doveasi fare: imperocchè come sapreste dare l'intonazione conveniente ad una nota, se insieme non sapeste ch'ella è un *do*, un *fa*, un *re*? E non c'è altro modo di pervenire a sapere praticamente questo, se non coll'esercizio del solfeggio. Ora, per passare dal solfeggio al canto, bisogna fare due operazioni, cioè una, togliere dalle note il loro nome di *do*, *re*, *mi*, *fa*, e l'altra, mettervi le parole. Ma il fare insieme tutte e due le operazioni dee riescirvi malagevole. Facciamole ad una ad una: cominciamo ad imparare a togliere i nomi dalle note, e poi impareremo a mettervi le parole. Ecco il perchè or noi dobbiamo vocalizzare. Dunque vocalizziamo.

(Si facciano vocalizzare sul meloplasto gli esercizi 3, 4, 6, 7 e 10 del cap. 2, art. 2, App., 1.ª Sez., pag. 67 e seguenti. Si badi che la vocale pronunziata dagli alunni sia veramente l'*a*, e che le note riescano distinte l'una dall'altra, e ad un tempo legate con dolcezza. Dove accada che gli alunni, vocalizzando, non intonino, si faccia solfeggiare il passo, e quindi vocalizzare.)

## Art. 2.

### VOCALIZZO IN *DO*, E *DO* DIESIS.

§§ 48-51 *pag.* 164 *e seg.*

(Si ripetano sul meloplasto gli esercizi accennati nell'articolo precedente, cioè i numeri 3, 4, 6 e 7 del cap. 2, art. 2, Appendice, 1.ª Sezione, pag. 67 e seguenti, prima nel tuono di *do* e poi in quello di *do* diesis.

Intorno alla maniera di eseguire la trasposizione di *do* in *do* diesis, di *fa* in *fa* diesis ecc., consultate l'ottava, ossia l'ultima prescrizione data nell'art. 1 del capitolo seguente, pag. 242.

## Art. 3.

VOCALIZZO IN *FA* E *FA* DIESIS.

§§ 56-57, pag. 182 (Si facciano vocalizzare la scala, gli esercizi numero 1, 2 e 3 e le progressioni dell'articolo 6, capitolo 2 di quest'Appendice, pag. 224, prima e *seg.* in *fa* e poi in *fa* diesis.

## Art. 4.

VOCALIZZO IN *SI* E *SI* BEMOLLE.

§§ 61-62, pag. 190 (Si facciano vocalizzare la scala, gli esercizi numero 1, 2 e 3, e le progressioni dell'articolo 5, capitolo 2 di quest'Appendice, pag. 222, e *seg.* prima in *si* e poi in *si* bemolle.

## Art. 5.

VOCALIZZO IN *MI* E *MI* BEMOLLE.

§§ 66-67, pag. 197 (Si facciano vocalizzare la scala, gli esercizi numero 1, 2 e 3, e le progressioni dell' articolo 4, capitolo 2 di quest'Appendice, pag. 221, e *seg.* prima in *mi* e poi in *mi* bemolle.)

## Art. 6.

VOCALIZZO IN *LA* E *LA* BEMOLLE.

§§ 69-70, pag. 200 (Si facciano vocalizzare la scala, gli esercizi numero 1, 2 e 3, e le progressioni dell'articolo 3, capitolo 2 di quest'Appendice, pag. 220, prima e *seg.* in *la* e poi in *la* bemolle.

## Art. 7.

VOCALIZZO IN *RE* E *RE* BEMOLLE.

§§ 71-72, pag. 203. (Si facciano vocalizzare la scala, gli esercizi numero 1, 2 e 3, e le progressioni dell'articolo 2, capitolo 2 di quest'Appendice, pag. 219, prima in *re* e poi in *re* bemolle.

## Art. 8.

VOCALIZZO IN *SOL* E *SOL* BEMOLLE.

§§ 73-74, pag 204 (Si facciano vocalizzare la scala, gli esercizi numero 1, 2 e 3, e le progressioni dell'articolo 1, capitolo 2 di quest'Appendice, pag 218, prima in *sol* e poi in *sol* bemolle.)

### Art. 9.

VOCALIZZO IN *DO* E *DO* BEMOLLE.

§§ 75-76, *pag.* 206 *e seg.* (Si faccia vocalizzare l'esercizio numero 10 del capitolo 2, articolo 2, Appendice della 1.ª Sezione, pag. 75, prima nel tuono di *do* e poi in quello di *do* bemolle.)

## Capitolo 5.

## ESERCIZI A DUE PARTI SUL MELOPLASTO

### IN TUTTI I TUONI DI MODO MAGGIORE

### CON MODULAZIONE AI TUONI PROSSIMI.

### Art. 1.

TUONO DI *DO* A DUE PARTI CON MODULAZIONI.

§§ 45-48, *pag.* 159 *e seg.* (Gli esercizi che si richieggono in questo capitolo, di tanta difficoltà debbono riuscire al maestro non compositore, che mi sono indotto a tracciarne in ogni articolo il modello del primo, quale a un dipresso dee farsi. Dico a un dipresso, perchè non intendo mica di togliere al maestro ogni libertà di farvi dei cambiamenti. Soltanto gli raccomando in tal caso di congegnare i suoi passi in maniera che gli alunni mai non abbiano a perder l'idea della tonalità in cui s'aggirano, e di non introdurvi intervalli nè troppo grandi nè in qualunque guisa troppo difficili, per cui gli alunni vengano fuorviati, e ne segua una dannosa perdita di tempo. Si pensi che la modulazione è il principale oggetto che ora ci occupa. — Dopo il modello, il maestro potrà senza più segnare sul meloplasto i solfeggi stessi che sono nel corpo di questa Sezione, e che a ciascun articolo del presente capitolo si riferiscono, come ne' luoghi opportuni è avvertito. — Ma come si farà a leggere sul libro e ad un tempo segnare sul meloplasto gli esercizi? L'obbiezione, per verità, non manca di un certo peso; ed io vorrei poter rispondere col cap. 3 dell'Appendice della 1.ª Sezione. Ma per apprendere a ben modulare, e massime a due parti, il soccorso di poche regole non basta, e mi vedo perciò costretto a dirigere il maestro, non con precetti, sibbene con esempi. Onde altro non rimane che mostrare come la difficoltà della segnatura degli esempi medesimi sul meloplasto, possa almeno in parte venir scemata. Il perchè avvertirò anzi tutto che il maestro dee cercar modo di collocare sotto il meloplasto il libro, sicchè possa comodamente leggere, ed aver ambe le mani libere per l'uso delle due bacchette;

quindi ch'ei dee, prima della lezione, studiare a memoria, come meglio può, l'esercizio da farsi. Con tali precauzioni, osservando che nei modelli, ogniqualvolta torna il tuono principale, sempre si riproduce la stessa identica frase, e i tuoni prossimi sempre sono trattati a frasi simmetriche; e che nei solfeggi le melodie sono sempre più o meno cantabili; osservando queste cose, dico, si concepirà che la difficoltà si riduce a dover dare di tanto in tanto un'occhiata al libro per rinfrancare la memoria. Nè v'è da perdersi d'animo perciocchè e i modelli e i solfeggi sono scritti in misura: ciò non importa già l'obbligo di segnarli sul meloplasto esattamente coi loro valori di note: basta segnarli in guisa che ne emerga un qualche senso. Parimente non è tampoco necessario attenersi al movimento indicato ne' solfeggi: bisogna anzi che in tutto ciò che in questo capitolo si studia sul meloplasto, si proceda con una certa, non dirò lentezza, ma calma, tale lasci agli alunni il tempo di riflettere sulle intonazioni che talvolta nel modulare riescono di non lieve difficoltà. Del resto, qualora il maestro non possa assolutamente trarsi d'impaccio, procuri almeno almeno di fare a una sola parte ciò che non può a due, raccapezzando alla meglio una norma dagli esempi stessi che quì presentiamo.

Quegli poi, che è capace d'improvvisare questa specie di esercizi, si regolerà nella seguente maniera, cioè: 1.° non modulerà mai ad altri tuoni che ai *prossimi*, restringendosi anzi a quelli già conosciuti dagli alunni, o estendendosi tutt'al più a quelli che si può supporre, essi, forti già della pratica acquistata, debbano in qualche modo per intuizione conoscere. Gli esercizi contenuti in questo capitolo, e i solfeggi e scale di questa Sezione dal § 55 in poi, sono concepiti nel senso or divisato, e da quelli il maestro può prendere un' idea distinta di ciò che intendiamo di dire. 2.° In ogni articolo, il primo esercizio che si farà, tanto a una, quanto a due parti, dovrà sempre esser talmente condotto che una frase sia nel tuono principale, l'altra in un tuono prossimo, la terza nel tuono principale, la quarta in altro tuono prossimo, la quinta nuovamente nel tuono principale, e così di seguito; in maniera che fra un tuono prossimo ed un altro tuono prossimo, sempre vi sia intromesso il tuono principale, siccome appunto vedonsi tessuti i modelli inseriti in questo capitolo. Nei posteriori si può passare indifferentemente dal tuono principale ad un prossimo, e da un prossimo ad un altro prossimo od al principale, siccome è praticato nei solfeggi e scale contenuti nella seconda metà di questa Sezione.

Lasciata ora da parte la condizione speciale della capacità del maestro, diremo che qualunque ella sia, è d'uopo attendere alle seguenti prescrizioni, cioè: 1.° In ogni articolo, prima di modulare a due parti, conviene esercitare alquanto gli alunni a una parte sola, introducendovi le modulazioni che nel solfeggio a due parti si vogliono poi fare. 2.° Al cominciare di ogni esercizio, il maestro, stabilito con una corta frase il tuono principale, domanderà qual tuono ei sia, e quindi avvertirà del tuono in cui intende di voler modulare; il quale avvertimento ripeterà in seguito sempre prima di cominciare una nuova modulazione. 3.° Questi avvertimenti vogliono esser dati in due parole, sicchè l'interruzione del solfeggio riesca brevissima, e gli alunni non abbiano il tempo da poter perdere l'idea del tuono precedente. Miglior partito sarebbe anzi

il darli senza parlare, scrivendo cioè sopra un lembo del meloplasto medesimo e in forma visibile agli alunni, il nome de' tuoni a cui si vuol modulare, e quindi a mano a mano accennarli con una delle bacchette, stabilita peraltro una previa intelligenza di ciò cogli alunni. Nel presente articolo, verbigrazia, si scriverebbe

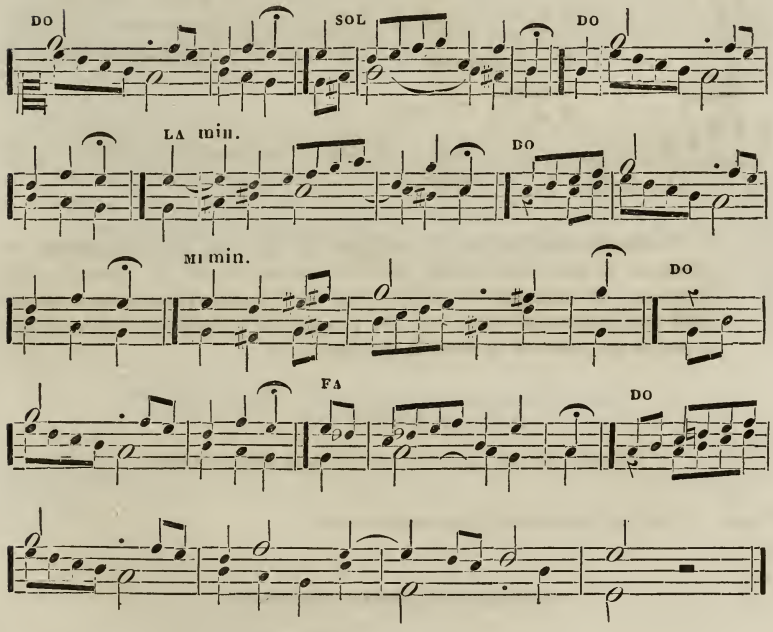
*do - sol - la* min. - *mi* min. - *fa*.

Con questo mezzo l'avvertimento riesce istantaneo, oltrecchè il maestro anch'egli ci trova il suo pro, avendo sotto gli occhi uno scritto che gli suggerisce a mano a mano i tuoni a cui si è proposto di modulare. 4.° Per assicurarsi che nelle interruzioni gli alunni non perdano l'idea del tuono precedente, è mestieri che la prima nota di ogni parte, dopo l'interruzione, sia quella medesima con cui si era terminato prima dell'interruzione, siccome appunto si vede nell'ultimo esercizio di ogni articolo del cap. 2, ed in tutti quelli che in questo cap. 5 si contengono. 5.° Gioverà moltissimo all'apprendimento delle modulazioni il domandare agli alunni fra quali note trovinsi le seconde minori (non che la seconda eccedente, ove si tratti di modo minore) in ciascun tuono a cui si vuol modulare. Queste interrogazioni si faranno in ogni articolo prima di cominciare gli esercizi, e durante gli esercizi medesimi, dove gli alunni non intonassero, e si scorgesse che un tal ripiego possa rimettergli sulla buona via. In quest'ultimo caso le interrogazioni non dovrebbero aggirarsi altrimente che intorno al tuono della modulazione in cui segue lo sbaglio; e siccome conviene evitare a tutto potere che le interruzioni riescano lunghe, sarà meglio che (quando d'altra parte non si giudichi assolutamente necessario l'interrogare) lo stesso maestro accenni con parole la qualità dell'intervallo sbagliato. Sia comunque, rettificato l'errore, bisogna ripigliar l'esercizio alla frase precedente quella in cui l'errore è avvenuto, per rimettere gli alunni in tuono. 6.° Gli esercizi di questo capitolo saranno segnati sempre colla solita chiave *do* in prima linea, adoperando gli accidenti costitutivi del tuono voluto, fuor solamente quando gli alunni incontrassero difficoltà non superabili col ripiego dianzi proposto. Allora bisognerebbe ridurre l'esercizio (se pur già non è) a una sola parte, e uniformandosi a quel che già si è fatto nel cap. 2 in quanto al modo maggiore, e al cap. 3 in quanto al modo minore, trasportare, col mezzo di una nuova chiave, nel tuono di *do* il passo difficile, e farlo eseguire alternativamente in esso tuono di *do* e nel tuono primitivo, finchè la difficoltà non sia superata. 7.° Se, non ostante i detti ripieghi, un passo riescisse agli alunni talmente difficile da cagionare una grave perdita di tempo, si commuti in un altro più facile, il quale però contenga la modulazione che si vuole studiare. 8.° Finalmente la fronte del presente capitolo importerebbe che gli esercizi a due parti debbano essere in tutti i tuoni. Da ciò vuolsi dedurre che, sebbene nel titolo degli articoli non siano accennati che il tuono di *do* e i tuoni per diesis sino al *fa* diesis, tuttavia il maestro debbe in ogni articolo, dopo fatti gli esercizi improvvisati o scritti, trasportare i medesimi nei tuoni non accennati; attalchè nell'art. 1 si studii i tuoni di *do* e di *do* diesis, nel 2 quelli di *fa* diesis e *fa*. nel 3 quelli di *si* e *si* bemolle e via discorrendo, sino all'art. 8 in cui si terminerà con quelli di *do* e *do* bemolle. Sul meloplasto nulla è più facile che una simile trasposizione:

imperciocchè, se si vuol trasportare un semituono cromatico sopra (come accade nel presente articolo) basta segnare tutte le note, senza pur cambiare un ette, nello scompartimento a destra di chi guarda il meloplasto, vicino a quello in cui si segnavan prima; se si vuol trasportare un semituono cromatico sotto (come accade negli altri articoli), basta segnarle tutte nello scompartimento a sinistra. — Ho detto che la trasposizione dee farsi dopo studiati gli esercizi scritti o gl'improvvisati che ne tengono luogo: ciò non è abbastanza esatto; il perchè soggiungerò ora che il maestro dee differirla sino al momento in cui gli alunni già si trovano istruiti nel nuovo tuono: di maniera che il *do* diesis non dee studiarsi prima della lezione in cui si comincia a solfeggiare il n.° 33 (pag. 163); il *fa* non prima del n.° 36 (pag. 180); e così nel seguito.

Tutte queste prescrizioni sono della più grande importanza, e raccomandiamo perciò al maestro di attentamente rileggerle, finchè siasi reso certo di poterle mandare ad effetto

*Modello del primo esercizio in* do *a due parti con modulazioni.*



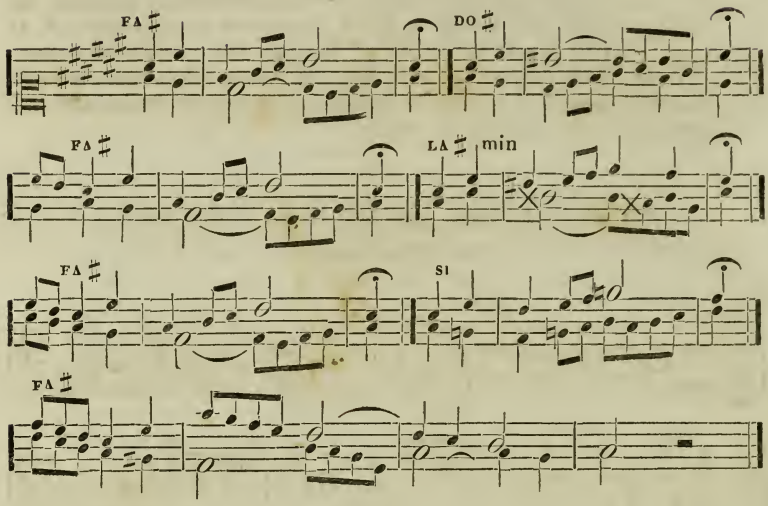

Pervenuti al solfeggio n.° 33, pag. 163, si trasporterà questo stesso modello in *do* diesis. — L'improvvisatore potrà fare in *do* diesis ciò che gli suggerisce la sua fantasia, uniformandosi però alle prescrizioni poc' anzi date.

## Art. 2.

### TUONO DI *FA* DIESIS A DUE PARTI CON MODULAZIONI.

§§ 53-56, *pag.* 171 *e seg.* (Vedi le prescrizioni date nell'articolo precedente.)

*Modello del primo esercizio.*



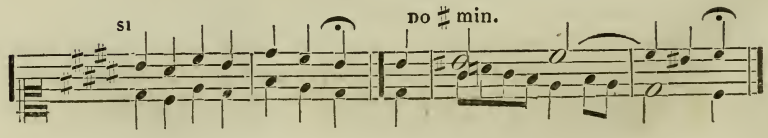

Il secondo esercizio sarà il solfeggio n.° 36, pag. 180, trasportato in *fa* diesis; il terzo sarà questo modello, trasportato in *fa*, quando siasi pervenuti al solfeggio n.° 36, pag. 180. — L'improvvisatore uniformandosi alle prescrizioni date nell'art. 1, potrà fare, prima in *fa* diesis e poi e poi in *fa*, ciò che la fantasia gli suggerisce.

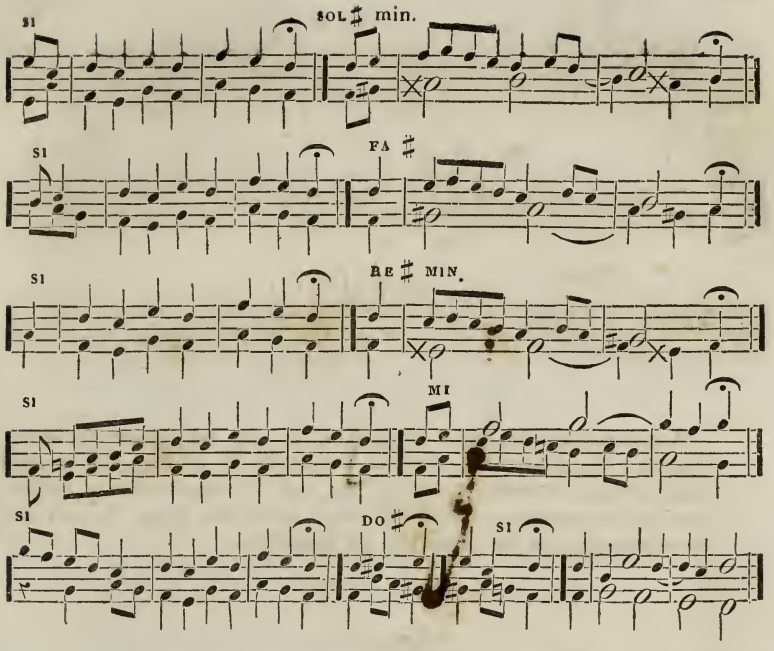
## Art. 3.

### TUONO DI *SI* A DUE PARTI CON MODULAZIONI.

§§ 59-61, *pag.* 187 *e seg.* (Vedi le prescrizioni date nell'articolo 1.)

*Modello del primo esercizio.*





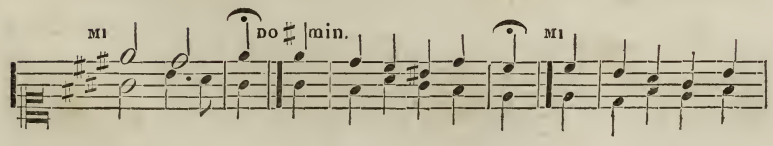

Il secondo esercizio sarà il solfeggio n.° 39, pag. 188, trasporlato in *si*: il terzo sarà questo stesso modello, trasportato in *si* bemolle, quando siasi pervenuti al solfeggio n.° 39, pag. 188. — L'improvvisatore, uniformandosi alle prescrizioni date nell' art. 1, potrà fare, prima in *si* e poi in *si* bemolle, ciò che la fantasia gli suggerisce.

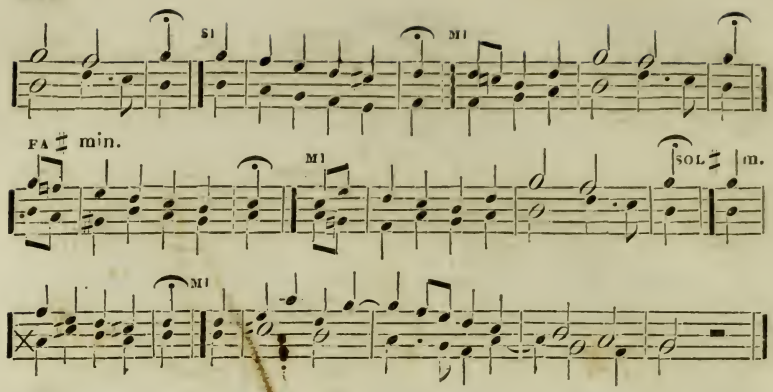
## Art. 4.

### TUONO DI *MI* A DUE PARTI CON MODULAZIONI.

§§ 64-66, *pag.* 195 *e seg.* (Vedi le prescrizioni date nell'art. 1.)

*Modello del primo esercizio.*





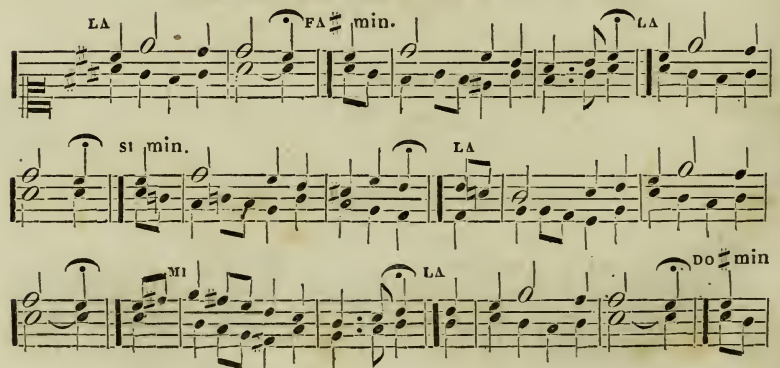
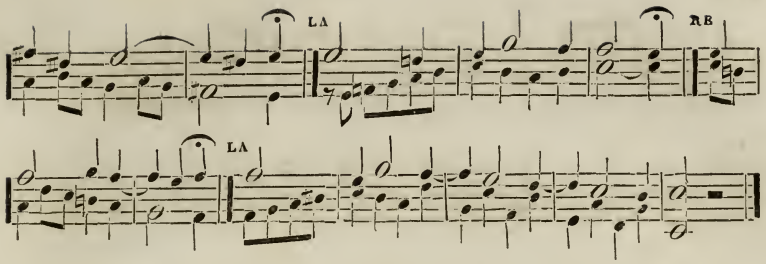

Il secondo esercizio sarà il solfeggio n.° 42, pag. 196, trasportato in *mi*; il terzo sarà questo stesso modello, trasportato in *mi* bemolle, quando siasi pervenuti al solfeggio n.° 42, pag. 196. - L' improvvisatore, uniformandosi alle prescrizioni date nell' art. 1, potrà fare, prima in *mi* e poi in *mi* bemolle, ciò che la fantasia gli suggerisce.

## Art. 5.

### TUONO DI *LA* A DUE PARTI CON MODULAZIONI.

§§ 67-69 *pag.* 199 *e seg.* (Vedi le prescrizioni date nell' art. 1.)

*Modello del primo esercizio.*



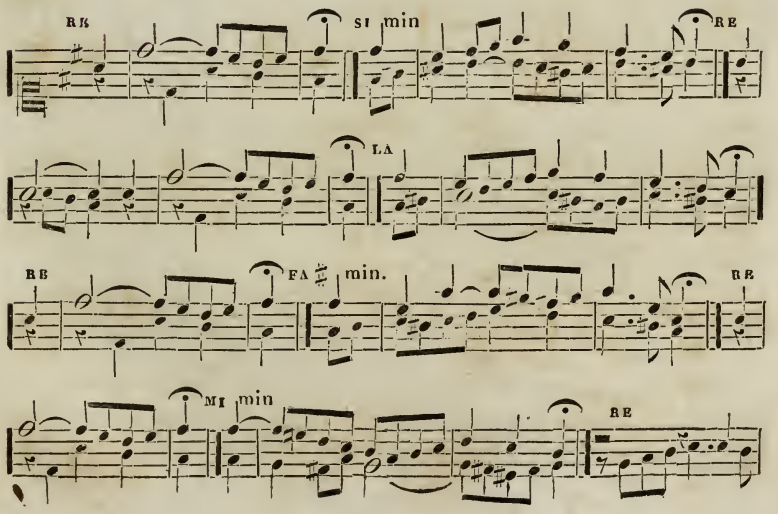
Il secondo esercizio sarà il solfeggio n.° 44, pag. 199, trasportato in *la*; il terzo sarà questo stesso modello, trasportato in *la* bemolle, quando siasi pervenuti al solfeggio n.° 44, pag. 199. — L'improvvisatore, uniformandosi alle prescrizioni date nell' art. 1, potrà fare, prima in *la* e poi in *la* bemolle, ciò che la fantasia gli suggerisce.

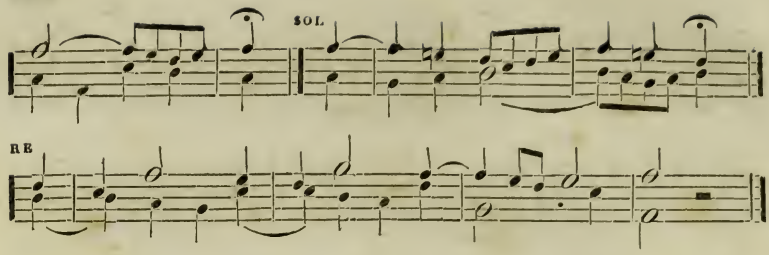
## Art. 6.

### TUONO DI *RE* A DUE PARTI CON MODULAZIONI.

§§ 70-71, *pag.* 202 *e seg.* (Vedi le prescrizioni date nell'art. 1.)

*Modello del primo esercizio.*



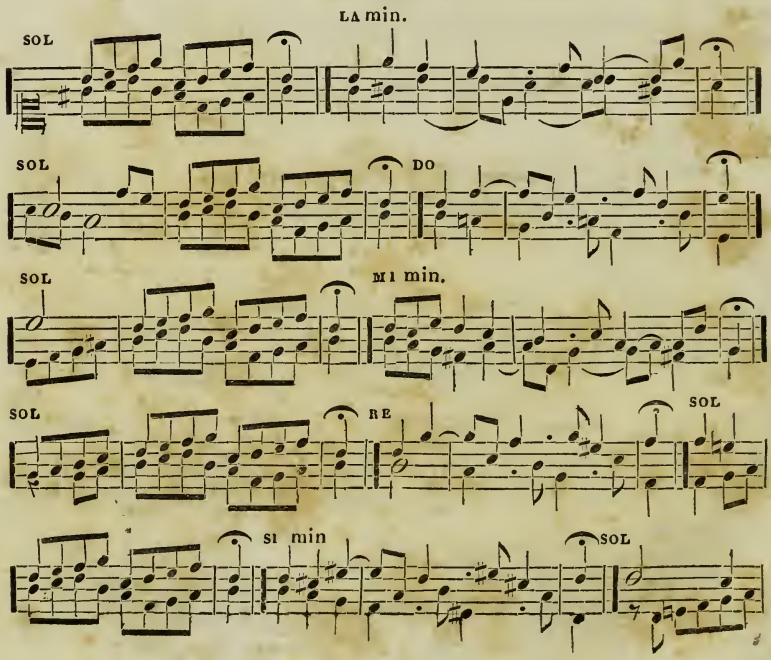
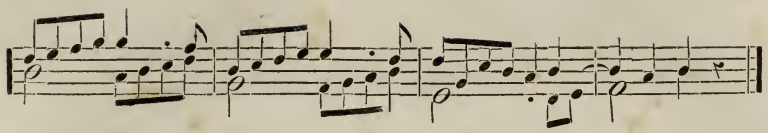



Il secondo esercizio potrà essere lo stesso solfeggio n.° 46, pag. 202, e e il terzo il n.° 47. - L'improvvisatore, uniformandosi alle prescrizioni date nell'art. 1, potrà fare, prima in *re* e poi in *re* bemolle, ciò che la fantasia gli suggerisce.

## Art. 7.

### TUONO DI *SOL* A DUE PARTI CON MODULAZIONI.

§§ 72-73, *pag.* 204. (Vedi le prescrizioni date nell'art. 1.)

*Modello del primo esercizio.*



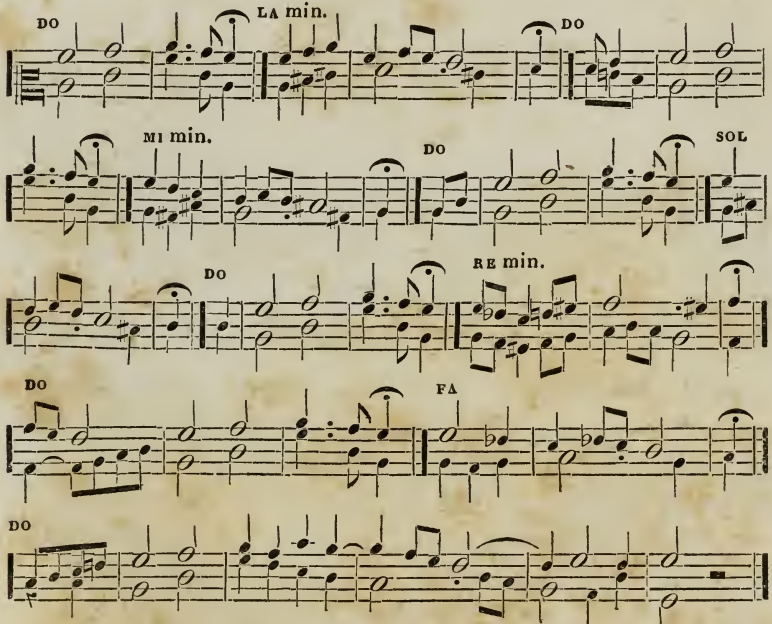
Il secondo esercizio potrà essere il solfeggio n.° 47, pag. 204, e il terzo il n.° 49. - L'improvvisatore, uniformandosi alle prescrizioni date nell'art. 1, potrà fare, prima in *sol* e poi in *sol* bemolle, ciò che la fantasia gli suggerisce.

## Art. 8.

### TUONO DI *DO* A DUE PARTI CON MODULAZIONI.

§§ 74-75, *pag.* 205. (Vedi le prescrizioni date nell'art. 1.)

*Modello del primo esercizio.*




Il secondo esercizio potrà essere il solfeggio n.° 50, pag. 206, e il terzo sarà il n.° 51. — L'improvvisatore, uniformandosi alle prescrizioni date nell' art. 1, potrà fare, prima in *do* e poi in *do* bemolle, ciò che la fantasia gli suggerisce.

---

FINE DELL' APPENDICE DELLA SECONDA SEZIONE

# SEZIONE TERZA.

CANTO. — MODULAZIONI A TUONI LONTANI. — ALTERAZIONI. — TEORIA DELLE CHIAVI. — TEMPI. — LE RIMANENTI FIGURE DI NOTE E DI PAUSE. — CHIAROSCURO. — PREPARAZIONE PER LA SCRITTURA MUSICALE SOTTO IL DETTATO.

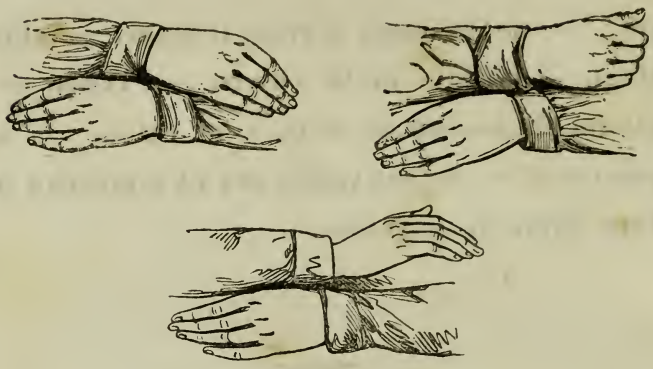
## § 1.

### MISURA $\frac{6}{8}$.

Poichè avete imparato a solfeggiare in tutti i tuoni e modi, a modulare in varie maniere, ed a vocalizzare, parrebbe omai tempo che ci applicassimo allo studio del canto. E sì il faremo tantosto: ma prima vi voglio insegnare a batter la misura in maniera diversa dal solito. Voi finora battevate la misura così:

(si batta la misura come al solito, e ad un tempo si pronunzino i numeri 1, 2, 3, 4): adesso voglio che impariate a batterla così: (il Maestro batterà, come al solito, sul braccio, dicendo *uno*; quindi, senza muover la mano, la chiuderà, come se volesse impugnar qualche cosa, dicendo *due*; infine aprirà e ad un tempo staccherà dal braccio la mano, dicendo *tre*; i quali movimenti ripeterà con la mano al petto, dicendo *quattro* mentre batte, *cinque* mentre chiude la mano, e *sei* mentre la riapre e la stacca dal petto. La giacitura della mano in questi movimenti è indicata dalle tre

seguenti figure, la prima delle quali dimostra l'atto del battere, la seconda quello del chiuder la mano, la terza quello del riaprirla e staccarla dal braccio o dal petto. È ben inteso che i movimenti debbono esser fatti a distanza di tempo eguale.



Datone così l'esempio, il maestro eserciterà gli alunni in questa nuova maniera di battere, dapprima senza nominare i numeri, affinchè possano attendere a far con esattezza i movimenti; quindi nominando i numeri di conserva coll'esecuzione dei movimenti; i quali si faranno lenti in questa lezione e poi via via più celeri nelle altre.

Sono applicabili alla presente lezione gli avvertimenti dati nel § 1° della prima Sezione, pag. 9, 10 e 11.

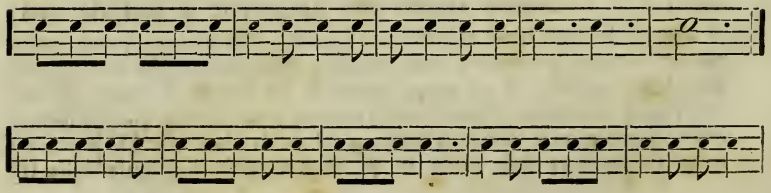
Quì comincia lo studio delle gradazioni di forza; per cui vedi il Capitolo 1° dell'Appendice di questa Sezione.

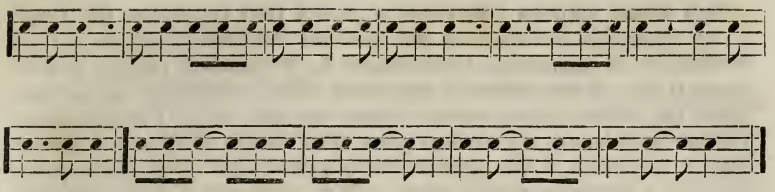
Quì pure cominciano gli esercizi preparatorii per la scrittura musicale sotto il dettato. (Vedi la detta Appendice, cap. 2°)

## § 2.

### STUDIO PRATICO DELLA MISURA $\frac{6}{8}$.

N:° 1.





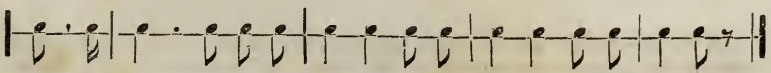
(Studio del *do* minore sul meloplasto; pel quale si faranno gli esercizi già prescritti nella pag. 233, segnandone però tutte le note nello scompartimento a sinistra, vicino a quello in cui si dovrebbero segnare pel tuono di *do* diesis minore.)

## § 3.

### DEL MODO DI METTERE IN ISTUDIO I CANTI DI QUESTA SEZIONE.

(Seguendo le norme osservate in tutto il decorso del Metodo, di affrontare separatamente le difficoltà, per facilmente vincerle, non si unirà mai le parole alla musica, se non si sono ad uno ad uno superati gli ostacoli che possono presentare e la musica e le parole. A tal uopo si procederà nella seguente guisa, cioè: quanto alla musica, s'imparerà a solfeggiarla col procedimento descritto nel § 2 della seconda Sezione, pag. 84; quanto alle parole, s'imparerà dapprima a leggerle sopra una sola intonazione e in misura; e quest'esercizio sarà fatto da tutti gli alunni contemporaneamente. Ecco un esempio di questa specie di esercizi, tolto dal canto N.° 19.

Dove una stessa sillaba abbracci più note, ella si fa durare per tutto il valore delle note abbracciate. Così la seconda parte del canto N.° 12 vorrebb'esser letta in questa guisa:



Nella lettura misurata delle parole si porterà tutta l'attenzione alla buona e retta pronunzia. Sul che è da osservare una distinzione essenziale che noi facciamo tra la pronunzia e l'articolazione. La pronunzia si riferisce generalmente al dare ad ogni sillaba, ad ogni lettera, vocale o consonante che sia, il vero suono che debbono avere, secondo il buon uso della lingua. L'articolazione si riferisce specialmente alla maniera più o meno rimessa od energica di pronunziare le consonanti. E dico adunque che in primo luogo è d'uopo che il maestro si occupi a correggere ne' suoi alunni i difetti di pronunzia che per avventura possono avere. In Piemonte verbigrazia, le doppie quasi non mai si pronunziano; il vero suono del *gli*, non si conosce, e invece di pronunziare, p. e. *egli* si pronunzia *elii*. La *n* bene spesso, e specialmente in fine di parola tronca, come in *perdon*, si pronunzia alla francese, cioè non coll'appoggiare, come dovrebbesi, sarei per dire in tutti i casi, la lingua alle gengive superiori, e forzar così la voce a passare per le fosse nasali, ma col produrre il medesimo effetto chiudendo l'interno della bocca colla radice della lingua. Questo difetto è assai comune e sopratutto notabile nelle parole in cui entra la doppia *n*, ed anco talvolta in quella in cui entra la doppia *m*; e così, verbigrazia, la parola *anno* si pronunzia col primo *n* alla francese nella guisa sovradetta; e così ancora nella parola *immortale* il primo *m* si converte in *n* pronunziato egualmente alla francese. Non parliamo della *r* di coloro che si fanno affettatamente blesi per imitare i *grasseyeurs* di Parigi; nè della *r* biasciata de'nostri monferrini: è troppo manifesto il vizio di una simile pronunzia. La *s*, allorquando trovasi fra due vocali come in *casa*, *così*, *musica*, invece di pronunziarsi schiacciato, qual si ode in *sapere*, *sia*, *spada*, si fa ronzante: laddove la *s* ronzante solo si addice quando nella stessa sillaba essa viene seguita da una di queste consonanti *b*, *d*, *g*, *l*, *m*, *n*, *r*, *v*, come in *sbaglio*, *sdegno*, *trasgredire*. La *sc* e la *z* si pronunziano quasi che fossero semplici o doppie *s*, come *lasiare* per *lasciare*, *grassia* per *grazia*: mentre la *sc* vuol esser pronunziata come i francesi pronunziano il *ch*, e la *z* ora come *ts* ora come *ds*. L'*o* stretta si stringe tanto che non si distingue dall'*u*. Questa poi si pronunzia non di rado alla francese. - Le altre provincie italiane hanno qual più, qual meno anch'esse i loro difetti, come ad esempio (per non citare che i principali) la Lombardia è intinta dell'*u* francese; il Veneto non ha le doppie consonanti; la Sardegna fa doppie le semplici; la Toscana, oltre a quella così detta *gorgia*, ha con le Romagne in molte voci la *s* esagerata a guisa di *z*; le Sicilie il *p* e *t*, cambiate in *b* e *d* ecc. ecc. (1)

Quanto all'articolazione, bisogna con ogni cura osservare ch' ella non riesca snervata, e che, dovendo essa per qualche verso peccare, il faccia anzi per soverchia energia che per isnervatezza; imperciocchè tutta l'intelligibilità delle parole, e gran parte della nitidezza del canto proviene da questa energia dell'articolazione; e oltreciò, siccome i nostri alunni sono per lo più numerosi e destinati a cantare in locali or più or meno vasti, il difetto di un' articolazione alquanto esagerata si scema in ragione diretta del numero degli alunni e della vastità del locale.

La lettura misurata delle parole ne' pezzi di movimento rapido si farà dapprima lentamente, e poi a grado a grado si affretterà, finchè riesca al movimento normale.

(1) Per conoscere più addentro questa importantissima materia, si consulti l'eccellente opuscolo del Professore Giacoletti *Sull'uso della lingua e della pronunzia italiana*. Torino, tipografia di G. Favale e comp. 1850

Alcuna fiata sarà assai giovevole il fare lo studio del piano e forte nella lettura misurata delle parole, prima di unirle colla musica.

Fatti tutti i sinquì accennati preparativi, si uniranno le parole alle loro relative note musicali; e tutto dee riescir bene. Quando no, è segno, o che alcuno de' prescritti procedimenti non è stato ben osservato, ed in tal caso bisogna rifarsi ad esercitar su quello gli alunni, finchè questi se ne siano ben impossessati; o che gli alunni stentano a far l'operazione mentale, di spogliar le intonazioni dai nomi delle note, e rivestirle delle parole; ed allora il vocalizzo sarà il mezzo da impiegare per vincer la difficoltà.

### AVVERTIMENTO IMPORTANTE

Tutti i solfeggi e canti di questa sezione dovranno essere studiati dapprima senza avere in conto i segni riguardanti l'espressione, vale a dire, si procurerà unicamente di eseguirli ben intonati, a tempo e, quanto alle parole, ben pronunziati. Terminato così lo studio di tutti, si tornerà indietro a cominciar dal primo e a perfezionarli successivamente tutti nelle finezze delle gradazioni di forza e di espressione. Le istruzioni relative a queste gradazioni non si daranno se non nel momento di doverle applicare.

(Studio delle note alterate con diesis, precedute e seguite dalla nota diatonica più a loro vicina. V. App., cap. 3°, art. 1°.)

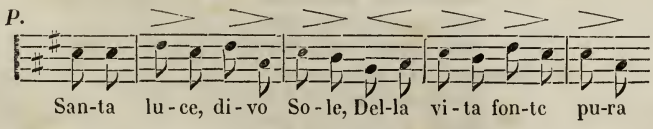
---

## § 4.

### CANTO SILLABICO SENZA ELISIONI NÈ DITTONGHI.

(Questo canto, osservate le prescrizioni del precedente paragrafo, non offre difficoltà.

Nel ripigliarne poi lo studio si spiegherà la gran regola dell'arte del canto, da applicarsi non solo a questo, ma a qualunque altro pezzo, di rinforzar sempre alquanto i suoni, come più s'elevano, e affievolirli, come più s'abbassano: secondo la qual regola le prime misure del canto che segue, ancorchè non portino alcun segno particolare di espressione, vorrebbero esser eseguite a un dipresso così:

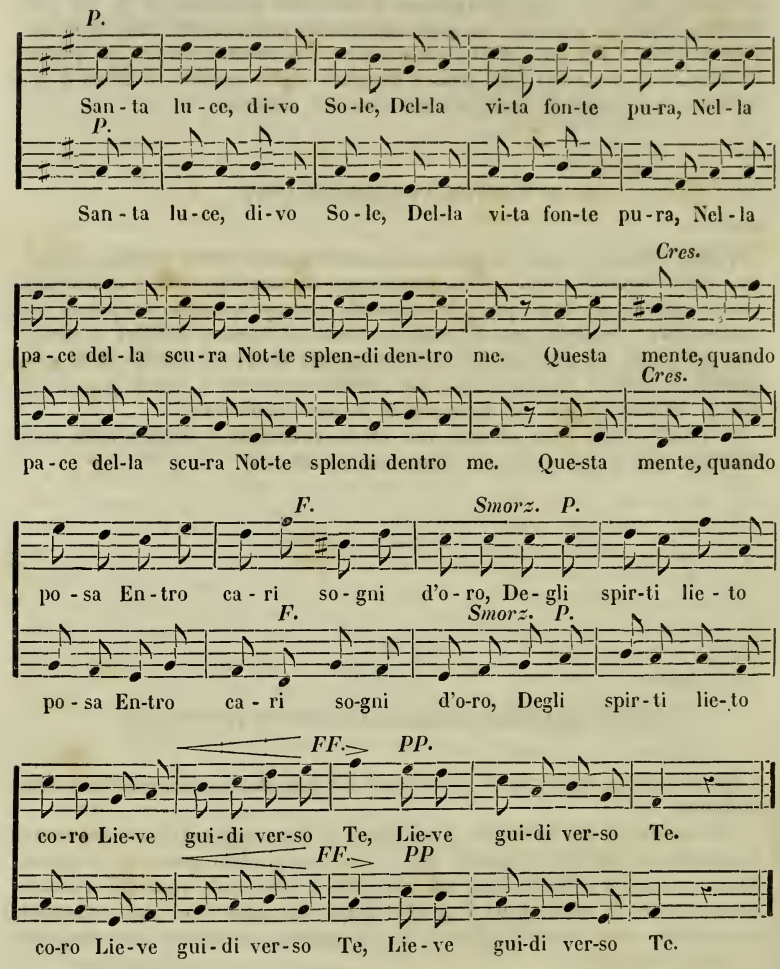



Conviene peraltro guardarsi dall'esagerare questa regola.)

## A DIO

## PREGHIERA DELLA SERA.

N.° 2. *Andante.*

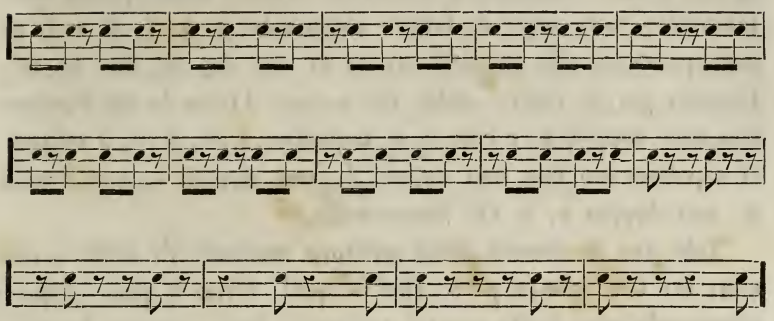



Ivi miri tutto riso,
Bimbi vaghi come rose,
Dolci suoni, caste spose
Infra palme, perle, fior.
Quando rieda sulla terra,
Tutta serbi dentro l'alma
Quella pace, quella calma,
Caro dono del Signor.

## § 5.

### SEGUE LO STUDIO DELLA MISURA $\frac{6}{8}$.

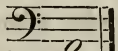
N.° 3.



(Note alterate con bemolli, precedute e seguite dalla nota diatonica più a loro vicina. V. App. cap. 3°, art. 2°.)

## § 6.

### TEORIA DELLE CHIAVI.

Una volta la musica non si scriveva già con le note, siccome facciam noi; si scriveva invece colle lettere dell'alfabeto. Ai tempi in cui si cominciò a scriver la musica colle lettere dell' alfabeto, la voce più bassa che gli uomini solevano intonare, era quella che noi designiamo col nome di *la* basso, vale a dire questa (si solfeggi:  ); epperciò questa voce si scriveva allora con la lettera *A*. (Si scriva sulla lavagna la sillaba *la* e la lettera *A*, e via via, facendo la spiegazione, le altre sillabe e le altre lettere, tanto che si venga a formare l'esempio che segue:

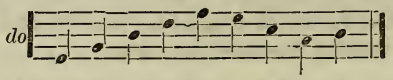
*sol, la, si, do, re, mi, fa, sol, la, si, do, re, mi, fa, sol, la, si, do, re,* ecc.
Γ, *A, B, C, D, E, F, G, a, b, c, d, e, f, g, aa, bb, cc, dd,* ecc.

Se la lettera *A* corrispondeva alla nostra sillaba *la*, la lettera *B* dovea corrispondere alla sillaba *si*, il *C* al *do*, il *D* al *re*, la *E* al *mi*, l'*F* al *fa*, e il *G* al *sol*. Dopo il *sol*, come sa-

pete, torna il *la;* così pure dopo il *g* (non si scriva), allora tornava l'*a*. Ma per distinguere questo secondo *a* dal primo, si scriveva con la lettera *a* minuscola (si scriva), laddove il primo *A* era scritto maiuscolo; e così si aveva, dopo quella delle maiuscole, una serie di lettere minuscole: *a, b, c, d, e, f, g,* corrispondenti alla seconda ottava *la, si, do, re, mi, fa, sol.* Quando poi si voleva andar più avanti, il terzo *la* era espresso con una doppia *a*, e così il *si* seguente, il *do*, il *re*, il *mi* ecc, si esprimevano con una doppia *b*, una doppia *c*, una doppia *d*, una doppia *e*, e via discorrendo.

Tale era il sistema della scrittura musicale di mille e più anni fa: con questo però che in quel torno o poco dopo, osservando che molti uomini potevano fare, non solo il primo *la* che abbiam detto, ma ancora il *sol* che a quello trovasi immediatamente sotto, si aggiunse nella scrittura una lettera che esprimesse questo *sol* (si scriva *sol* in principio dell'esempio). E poichè la lettera *g* che esprime il *sol*, già c'era e maiuscola e minuscola e doppia (si accennino tutti i *g* dell'esempio), perciò si scrisse il *g* dell'alfabeto greco, che è così fatto (si scriva Γ in principio dell'esempio sotto la sillaba *sol*), e che si chiama *gamma*. Il che ha fatto che alcuni popoli, come anche oggidì i francesi, hanno dato alla scala il nome di *gamma*.

Trasportiamoci adesso per un momento a quegli antichi tempi, e vediamo come dallo scrivere la musica colle lettere dell'alfabeto a poco a poco siasi venuti a scriverla colle nostre note. Supponiamo che allora si avesse voluto scrivere verbigrazia queste poche note: (si scriva sulla lavagna il seguente esempio):




D. Con qual lettera sarebbesi scritto questo primo *fa?*

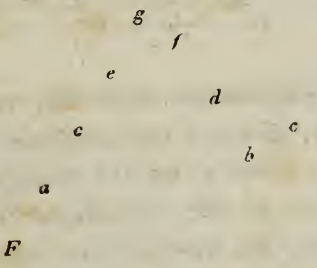
R. Coll'F maiuscolo.

(Il maestro scriverà la F, e poi seguitando interrogazioni analoghe per le altre note, scriverà le lettere suggerite dalle risposte degli alunni, tanto che ne risulti quest'altro esempio:

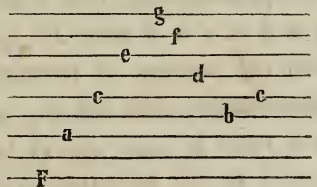
*F a c e g f d b c*

Dunque queste note (toccando le note dell'esempio) *fa*, *la*, *do*, *mi*, *sol*, *fa*, *re*, *si*, *do*, si sarebbero scritte con le lettere (toccando le lettere dell'ultimo esempio) *F*, *a*, *c*, *e*, *g*, *f*, *d*, *b*, *c*.

Queste lettere si scrivevano dapprima così in linea, come le ho scritte io: ma alcuno avvisò che, siccome la voce or s'eleva or s'abbassa, così, se fossero scritte le lettere più in alto o più in basso, secondo la loro intonazione, l'intonazione medesima sarebbe riescita più facile. Epperò cominciarono a scrivere nella seguente maniera: (si scriva il seguente esempio:

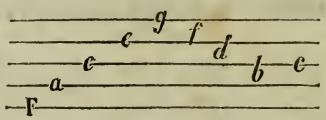



Altri poi pensò che, tracciando linee e collocandovi sopra le lettere, la maggiore o minore elevazione di queste sarebbe determinata con esattezza, e l'occhio più non avrebbe corso pericolo d'ingannarsi; ed ecco che cominciò a nascere il rigo musicale (si scriva il seguente esempio:



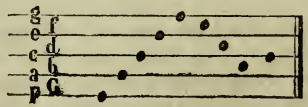

(NB. Qualora la lavagna non fosse capace di contenere tutti gli esempi quì citati, si cancellino a mano a mano quelli che sono stati scritti prima, salvo però quello accennato nel primo alinea di questo paragrafo, il quale dee rimanervi sino al fine. Non se ne cancelli tuttavia nessuno, finchè non vi è la necessità.)

Secondo quel che si vede in quest' esempio , le lettere si collocavano soltanto sopra le linee e non negli spazi. Egli è vero che altri all'opposto le collocavano soltanto negli spazi e non sopra le linee. Ma nell'una e nell'altra maniera le linee eran troppe e confondevano l'occhio. Si pensò dunque a riparare all' inconveniente, collocando le lettere tanto sopra le linee, quanto negli spazi, così: (si scriv[a])



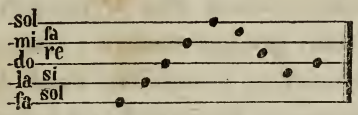

Per tal modo l'intonazione delle voci veniva espressa come l'esprimiamo noi , cioè col rigo musicale. Restava ad esprimerne la durata, e non si trovava modo di farlo colle lettere dell'alfabeto. Allora fu che s'introdusse l'uso delle note con le loro diverse figure. Ma non parliam delle figure che ora non fanno al nostro proposito. S'introdusse dunque l'uso delle note, le quali non presero già subito i nomi di *do*, *re*, *mi* , *fa*, *sol*, *la*, *si*, che hanno adesso, ma si denominarono col nome delle lettere dell'alfabeto. Vi dirò anzi che presso alcuni popoli, come per esempio i Tedeschi, elle si chiamano ancora *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, e non *la*, *si*, *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*.

Trovate le note, restava a determinare quale delle lettere ogni nota dovesse rappresentare, vale a dire se una nota dovesse chiamarsi *a* o *b* o *c* o *d* ecc. La qual cosa si determinò facilmente solo col mettere in principio di ogni linea e di ogni spazio ordinatamente una lettera, ognuna delle quali dava il suo nome a tutte le note che si trovavano nella sua linea o spazio. Eccovi di ciò un esempio (si scriva) :



Donde potete scorgere che la prima nota dovea chiamarsi F, perchè è posta sulla linea dell'F; la seconda *a*, perchè posta sulla linea dell'*a*; e così la terza *c*, la quarta *e*, la quinta *g*, la sesta *f*, la settima *d*, l'ottava *b* e la nona *c*. Egli sarebbe lo stesso come se noi presentemente scrivessimo....

(Si scriva sotto o sopra al precedente, quest'altro esempio:




D. Ma credete voi che per conoscere che queste note sono (accennandole colla bacchetta) *fa, la, do, mi, sol, fa, re, si, do,* sia necessario avere tutti questi nomi scritti in principio del rigo? O per dirla in altre parole (si cancellino tutti i nomi di note, salvo il *do* in terza linea), credete voi che questo solo *do* non basti a farci conoscere che questo è un *fa*, che questo è un *la*, che questo è un *do*, ecc.?

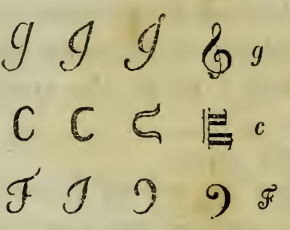
R. Sì, signore, basta il solo *do*.

E così fecero pur gli antichi: finirono col giudicare inutili tante lettere, e ne scrissero una sola (si cancellino nel penultimo esempio le lettere, e se ne torni a scrivere il solo *c* in terza linea).

Questa lettera così posta in principio del rigo, fu chiamata *chiave*, quasi come a dire che essa apre la via alla cognizione del nome di tutte queste note. Infatti nella stessa maniera che quì (ultimo esempio), dal veder la sillaba *do* in terza linea, si viene a conoscere che le note si chiamano *fa, la, do, mi, sol,* ecc.; così quì (penultimo esempio), dal veder la lettera *c* in terza linea, calcolando, si conosce che le note debbono chiamarsi *f, a, c, e,* ecc.

Questo *c* era dunque per gli antichi la chiave della cognizione delle note. Ma non era la sola (e fra poco voi ne conoscerete la ragione): essi, oltre alla chiave *c*, avevano la chiave *f* e la chiave *g*. Forse voi direte: e che importa a noi il sapere

le chiavi degli antichi? Importa moltissimo, perchè queste tre chiavi degli antichi furono tramandate sino a noi, e sono le stesse che noi usiamo presentemente. Cioè, mi spiego: noi abbiamo veramente tre chiavi, le quali sono un *c*, che, corrispondendo al nostro *do*, chiamiamo *chiave do*; un *f*, che, corrispondendo al nostro *fa*, chiamiamo *chiave fa*; ed un *g*, che, corrispondendo al nostro *sol*, chiamiamo *chiave sol*. Ma dovete riflettere che, d'allora sino al presente, sono trascorsi otto o novecento anni; che per quattro o cinquecento anni non c'era ancora la stampa, e la musica, come i libri, era tutta manuscritta; che perciò la forma delle tre lettere *c*, *f*, *g* a poco a poco si è talmente cambiata che appena appena, osservandola bene, vi si riconosce. E per verità, chi mai direbbe che questo (si scrivano a mano a mano le figure quì menzionate, finchè si compia l'esempio seguente:




è un *c*, questo un *f*, e questo un *g*? Eppure imaginatevi che uno abbia cominciato ad alterare il *c* in questa maniera , un altro così , un altro vi abbia aggiunto le due sbarre che sogliamo scrivere in principio del rigo, ed eccoti che il *c* è divenuto così fatto (si accenni la chiave *do* già scritta). Quanto alla *f*, imaginatevi che alcuno abbia preso a far questa lettera, siccome facciamo noi scrivendo, così: ; un altro abbia considerato il taglio inutile, perchè, ponendo l'*f* sul rigo, il taglio si confonde colla linea (si scriva a parte cinque corte linee, con sopravi un , il cui taglio si confonda colla terza linea), ed abbia per conseguente scritto l'*f* senza taglio, così: ; un

altro così 𝄞; un altro così 𝄢; ed eccoci alla nostra chiave (𝄢). Finalmente il *g* si è a poco a poco mutato probabilmente in questa maniera: 𝄞 𝄞 𝄞 𝄞. Ora voi sapete che il *c* antico corrisponde al nostro *do*, l'*f* antico al nostro *fa* e il *g* antico al nostro *sol*. Dunque voi dovete ritenere che questo segno (𝄡) sia la nostra chiave *do*, ed abbia lo stesso effetto come se vi fosse la sillaba *do* scritta in principio del rigo; questo (𝄢) sia la nostra chiave *fa*, ed abbia lo stesso effetto come se vi fosse la sillaba *fa* scritta in principio del rigo; e questo 𝄞 sia la nostra chiave *sol*, e produca lo stesso effetto come se vi fosse scritta la sillaba *sol* in principio del rigo.

Noterete forse che in tutti questi esempi ho scritto il *c* ed il *g* minuscoli e l'*F* maiuscolo. Da quel che vi spiegherò in altra lezione, ne capirete il perchè.

(Si facciano interrogazioni, a vedere se gli alunni conoscono le chiavi ed il loro valore, a un dipresso in questa formola:

D. Come si chiama questo segno (accennando p. e. la chiave *do*)?

R. Chiave *do*.

D. Qual lettera era in origine questa che adesso è per noi la chiave *do*?

R. Era un *c*.

D. La lettera *c* a quale delle nostre note corrispondeva?

R. Al nostro *do*.

D. Perchè dunque chiamate voi questo segno *chiave do*?

R. Perchè, comunque sfigurato, codesto segno è un *c*, e il *c* degli antichi corrisponde al nostro *do*.

(Si continui in maniera analoga per le altre chiavi.)

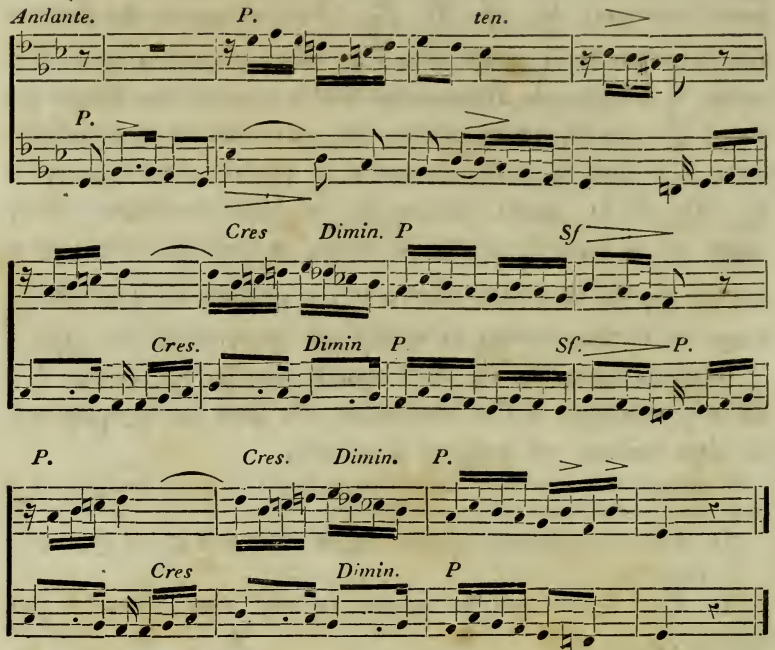
## § 7.

### DO MINORE.

(La parola *ten.* è un'abbreviazione di *tenuta*, e vuol significare che, siccome, quando una nota è seguita da una pausa, non si suole durarla rigorosamente per tutto il suo valore, quì bisogna esser precisi e sostenerla per due interi movimenti. Del resto non v'ha nulla di speciale a notare in questo solfeggio.

Nel ripigliarne lo studio, si abbia molta cura ad osservare la regola data nel § 4.)

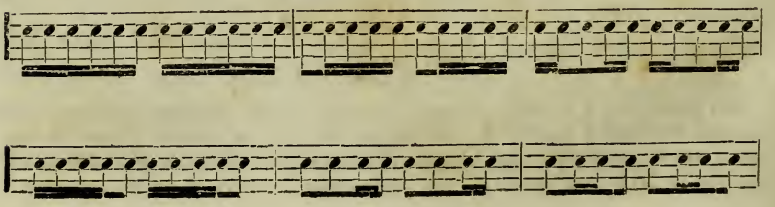
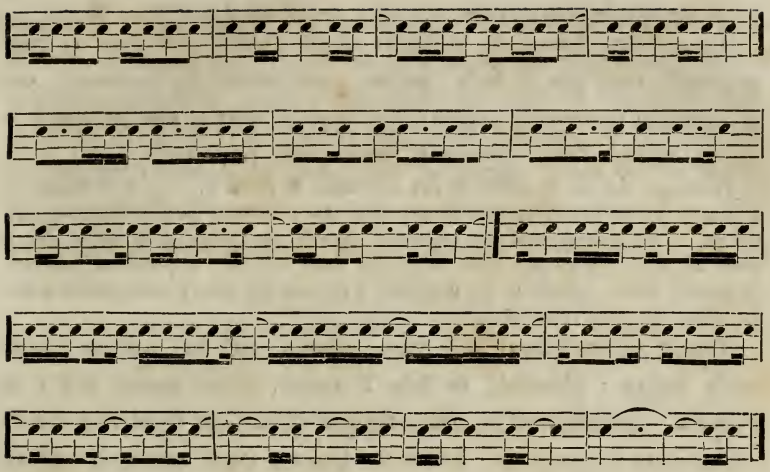
N.° 4.




(Studio de' diesis e bemolli preceduti e seguiti dalle loro rispettive note superiori ed inferiori; per cui V. l'Append. cap. 3° art. 3°.)

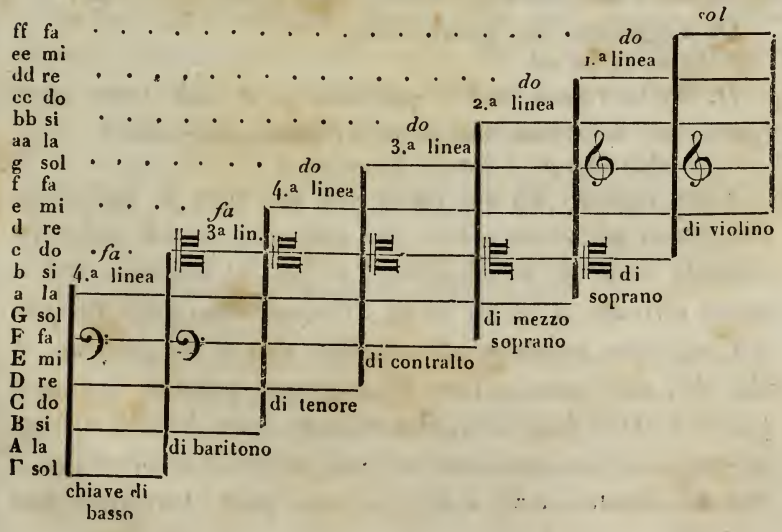
## § 8.

### SEGUITO DELLO STUDIO DELLA MISURA $\frac{6}{8}$.

N.° 5.

## § 9.

### SEGUE TEORIA DELLE CHIAVI.

(In questo § si dovrà scrivere a poco a poco tutto l'esempio che segue. Per ora se ne cominci a scrivere le due colonne di lettere e di nomi di note in principio della lavagna a sinistra.

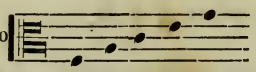


(Si ripetano le interrogazioni accennate in fine del § 6, e poi si dica:

La nostra chiave *do* stabilita dagli antichi nel loro *c*, corrisponde non già al loro primo *c* (accennando il *c* maiuscolo), ma al secondo (accennando il minuscolo), cioè a quello che si trova a mezza strada dalla voce più grave alla più acuta.

(Partendo dal *do* di mezzo si tiri una serie di punti (.....); si faccia altrettanto dal *la* e *fa* immediatamente inferiori al detto *do*, e altrettanto ancora dal *mi* e *sol* immediatamente superiori. Questo punteggiamento arrivi sino a circa un terzo o poco più della larghezza della lavagna; e quindi si converta in cinque linee, terminate in principio e in fine con una grossa sbarra e con la chiave *do* sulla terza di esse.)

Ecco: noi abbiamo un rigo situato nel bel mezzo della scala antica; giacchè, se fate il conto, tanto corre dal *c* al *gamma*, quanto dal *c* alla doppia *ff* (si faccia il conto: si troverà undici lettere da una parte e dall'altra). Questo rigo porta la chiave *do* in terza linea: ella è come se noi scrivessimo (si scriva in sul basso della lavagna, a destra, il rigo e la sillaba *do* del seguente esempio:




Dunque siamo intesi una volta per sempre che tanto vale lo scriver *do* sopra una tal linea, quanto il mettere il segno della chiave *do* (si cancelli *do* e si metta invece , quindi si scrivano le note.)

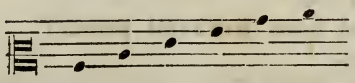
D. Leggetemi ora queste note.

R. *Fa, la, do, mi, sol.*

D. Se io volessi andar più alto, p. e. una terza sopra questo *sol:* se volessi andare al *si*, come potrei fare?

R. Tracciare un taglio e mettervi la nota sopra.

Avete ragione. Ma voi sapete che non tutte le voci si assomigliano: già avete veduto che una parte di voi arriva facilmente sino al *sol* (accennando il *sol* acuto sul meloplasto), altri a stento arrivano al *mi* (*mi* acuto); all'incontro una parte discende giù con voce bastantemente sensibile sino al *sol* (*sol* grave), il che altri non possono fare. Io suppongo pertanto una voce tale che abbia facile il *si*, che mi avete detto doversi scrivere col taglio (si scriva effettivamente -𝅗𝅥-), anzi anche il *do* (si scriva 𝅗𝅥), e che all' incontro stenti a fare, o non possa veramente fare

questo *fa* della prima linea. Io dico che in tal caso, invece di star a scrivere il *si* e il *do* coi tagli ogniqualvolta si presentano, sarebbe miglior consiglio il tirare a dirittura una linea al di sopra di questo rigo (si tiri una linea che vada a passare sui tagli del *si* e del *do*), e annullare la prima linea al di sotto, la quale è inutile (si cancelli la linea inferiore, e l'esempio debb'esser divenuto così fatto:

D. In qual linea trovasi adesso la chiave *do*?

R. Sulla seconda linea.

D. Sopra qual linea trovavasi prima?

R. Sopra la terza.

D. Per fare che la chiave dalla terza linea passasse alla seconda, abbiamo noi abbassato essa chiave, od abbiamo alzato il rigo?

R. Abbiamo alzato il rigo.

Dunque la chiave *do* non cambia luogo, e il *do* in terza linea non è diverso da quello posto in seconda linea; sibbene si aggiugne al rigo una linea sopra, togliendogliene la prima al di sotto, e si trasporta perciò una terza sopra. Dovete dunque ritenere che quando pare che la chiave s'abbassi, non è già ch'ella si abbassi realmente, ma è il rigo che s'alza, siccome il potete vedere in quest'esempio (si aggiunga al primo esempio quella parte di rigo ov'è la chiave *do* in seconda linea, non omettendo di fare i punti che dal *bb si* vanno sino alla linea superiore di questo nuovo rigo, e si dimostri che la chiave è sempre alla stessa elevazione e corrisponde sempre al *do*, ossia al *c* della scala antica; che invece il rigo si è elevato, guadagnando una linea al di sopra e perdendone una al di sotto.)

D. Leggete queste note (nel secondo esempio).

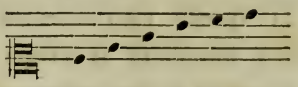
R. *La, do, mi, sol, si, do.*

A me piace ancora supporre siavi una voce che abbia facili due note più alte di questo *do* (l'ultima nota dell'ultimo esempio), e che all'incontro non possa fare questo *la* della prima linea.

D. Cosa faremo per scrivere un *re* al di sopra di questo *do*? faremo noi una nota col taglio?

R. Pare più conveniente il tirare una nuova linea al di sopra del rigo, ed annullare la prima al di sotto, che diventa inutile.

(Si eseguisca, e l'esempio dee rimaner foggiato così:



D. Sopra qual linea trovasi adesso la chiave *do*?

R. Sopra la prima linea.

D. Sopra qual linea trovavasi prima?

R. Sopra la seconda.

D. Affinchè la chiave facesse questo passaggio dalla seconda alla prima linea, abbiamo noi abbassata la chiave od alzato il rigo?

R. Abbiamo alzato il rigo.

Eccovi dunque un'altra prova che la chiave non cambia luogo. Pare che la chiave s'abbassi, ed è invece il rigo che s'alza. Vedetelo quì chiaramente (si aggiunga al primo esempio quella parte di rigo ov'è la chiave *do* in prima linea, non omettendo di fare i punti che da *dd re* vanno sino alla linea superiore di questo nuovo rigo, e si dimostri che la chiave è sempre alla stessa elevazione e corrisponde sempre al *do* ossia al *c* della scala antica; che invece è il rigo che si è elevato, guadagnando una linea al di sopra, e perdendone una al di sotto.)

D. Leggete queste note (nel secondo esempio).

R. *Do, mi, sol, si, do, re.*

Supponiamo ancora una volta che una voce abbia facili due o tre note più alte di questo *re* (l'ultima nota del secondo esempio) e che all'incontro manchi del *do* inferiore.

D. Che cosa faremo per scrivere un *fa* al di sopra di questo *re*?

R. Tireremo una nuova linea al di sopra del rigo, ed annulleremo la prima al di sotto, che diventa inutile.

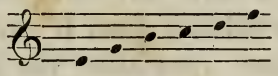
(Si tiri una linea al di sopra, e poi si dica:

Ma se io cancello la prima linea, cancello anche la chiave. È vero che si potrebbe fingere, o dirò meglio scrivere un taglio al di sotto del rigo, e mettervi la chiave, così: (si cancelli la linea inferiore, ma se ne lasci tanto che basti, affinchè la chiave ci stia sopra). Ma si può far di meglio: si può, invece della chiave *do*, mettere la chiave *sol*, e così non saremo obbligati a metter la chiave fuori del rigo.

D. Se il *do* è nel taglio inferiore, dove trovasi il *sol*?

R. Sopra la seconda linea.

Ebbene, invece della chiave *do* sul taglio inferiore, noi metteremo la chiave *sol* sopra la seconda linea (si cancelli la chiave *do* e si scriva la chiave *sol* in seconda linea. L'esempio dee restar foggiato come segue:



D. A quale intervallo trovasi la chiave *sol* dalla chiave *do*?

R. Ad una quinta sopra.

Bene: e il vi farò anco chiaramente vedere coll'occhio, dove io seguiti a scrivere nel primo esempio (si aggiunga nel primo esempio l'ultima parte di rigo ov'è la chiave *sol* in seconda linea, non omettendo di fare i punti che da *ff fa* vanno sino alla linea superiore di questo nuovo rigo; quindi, rapportandosi alla parte di rigo precedente, a quella cioè in cui è la chiave *do* in prima linea, si dica:

D. Se il *do* è in prima linea, dove trovasi il *sol*?

R. Sopra la terza linea.

E sopra la terza linea scriviamo la chiave *sol* (si scriva l'altra chiave *sol* che si vede nell'esempio). Quì voi vedete che questa chiave *sol* è precisamente sulla stessa linea dell'altra chiave *sol*, sebbene, poichè l'ultimo rigo si è alzato, paia che questa (la prima chiave *sol*) sia sulla terza linea, e questa (la seconda) sulla seconda.

Ora io vi domando:

D. Qual intervallo corre tra questa chiave *do* (l'ultima) e questa chiave *sol* (quella che le si trova sopra)?

R. Un intervallo di quinta.

Dunque anche tra questa chiave *do* (l'ultima) e questa chiave *sol* (l'altra) corre un intervallo di quinta; vale a dire, dovete ritenere che la chiave *sol* trovasi sempre una quinta sopra alla chiave *do*.

Ritorniamo adesso al nostro rigo primitivo, a quello cioè in cui la chiave *do* trovasi sopra la terza linea, e che risponde al *c* nel bel mezzo della scala antica.

Abbiamo detto che vi sono delle voci, le quali, estendendosi nell'acuto e perdendo nel basso, ci fanno trovar conve-

niente l'alzare il rigo; il che ha dato luogo a questi tre righi (accennandoli nell'esempio grande), nei quali trovasi la chiave *do* una volta in seconda linea ed un'altra in prima, e la chiave *sol* in seconda linea. Nella stessa maniera vi sono delle voci, le quali all'opposto si estendono nel basso e perdono nell'acuto. Ciò dà luogo a dover fare un' operazione in senso inverso da quella che abbiamo fatto. E senza ch'io mi dilunghi ancora nel farvi minute spiegazioni, che già vi tornerebbero inutili, io dico senza più: Per una voce che si estenda circa una terza più basso di questa (accennando il rigo primitivo) tralascieremo una linea al di sopra (si tirino le quattro linee superiori del rigo ov'è la chiave *do* in quarta linea, coprendo i punti già segnati) e ne aggiungeremo una al di sotto (si tiri la più bassa). Quì la chiave (si scriva la chiave *do* in quarta linea) pare che s' alzi, perchè dalla terza è passata alla quarta linea, e nondimeno è sempre in linea ed alla medesima altezza delle altre chiavi *do*.

Per una voce che si estenda circa una terza più basso di questa (accennando l'ultimo rigo scritto) torneremo ancora a tralasciare una linea al di sopra (si tirino le quattro linee superiori del rigo, ov'è la chiave *do* in quinta linea, coprendo con esse i punti già segnati) e ad aggiungerne una al di sotto (se ne tiri la più bassa). Quì la chiave (si scriva la chiave *do* in quinta linea) pare egualmente che s' alzi, essendo passata sulla quinta linea, e nondimeno è sempre alla medesima altezza delle altre chiavi *do*.

Finalmente per una voce che si estenda ancora circa una terza più basso di questa (accennando l'ultimo rigo scritto) tralascieremo un'altra linea al di sopra (si eseguisca come le altre volte) e ne aggiungeremo ancor una al di sotto (se ne tiri la più bassa). Ma quì la chiave *do* non può più aver luogo se non nel primo taglio superiore al rigo, epperciò metteremo in sua vece la chiave che ancor ci resta, vale a dire la chiave *fa*.

D. Se il *do* è nel primo taglio sopra il rigo (accennando sul meloplasto), dove trovasi il *fa* sotto a questo *do*?

R. Sopra la quarta linea.

Ebbene, invece della chiave *do* sul taglio superiore, noi

metteremo la chiave *fa* sulla quarta linea (si segni la chiave *fa* sulla quarta linea).

Nella stessa maniera che la chiave *sol* trovasi una quinta sopra la chiave *do*, così la chiave *fa* trovasi una quinta sotto alla stessa chiave *do*, e ve lo dimostro, come ho già fatto per la chiave *sol* (si scriva la seconda chiave *fa* che si vede nell'esempio).

D. Qual intervallo corre tra questa chiave *do* (quella in quinta linea) e questa chiave *fa* (l'ultima scritta)?

R. Un intervallo di quinta.

Dunque tra la chiave *do* (la predetta) e questa chiave *fa* (in quarta linea) dee correre parimente un intervallo di quinta, perchè le due chiavi *fa* si trovano sulla stessa linea.

Ora notate: Quì (seconda casella dell'esempio) vi sono due chiavi *fa* e *do*, e quì (penultima casella) pure, *do* e *sol*. Ciò vuol dire che si potrebbe impiegare indifferentemente o l'una o l'altra; tuttavia l'uso ha voluto che quì (seconda casella) s'adoperi la chiave *fa* e non la chiave *do* (si cancelli questa chiave *do*), e quì (penultima casella) ha voluto che s'adoperi la chiave *do* e non la chiave *sol* (si cancelli questa chiave *sol*).

Eccovi esposto il nostro sistema delle chiavi; il quale, riassunto in poche parole, consiste in ciò: che in musica vi sono tre chiavi, chiave *fa*, chiave *do* e chiave *sol*. La chiave *fa* è la più bassa, la chiave *do* sta una quinta sopra questa, e la chiave *sol* una quinta sopra la chiave *do*. Le chiavi non cambiano mai di luogo, e se pare che si trovino or sopra una linea, or sopra un'altra, non sono già esse che s'alzano o s'abbassano, ma bensì il rigo, a cui si toglie da una parte una o più linee, e se ne aggiunge altrettante dall'altra; di maniera che questi due *do* (si scriva a parte: , comunque il primo paia all'occhio assai più basso del secondo, sono tuttavia all'unisono.

Ad ogni modo però, volendo noi indicare una chiave, non solo per la forma che ne la dimostra se di *fa* o di *do* o di *sol* ella siasi, ma ancora per la sua posizione sul rigo, noi

potremmo, seguendo l'uso oltramontano, chiamare questa (prima casella) *chiave fa, quarta linea* (facendo questa spiegazione, si scriva, a mano a mano la denominazione speciale di ciascuna chiave, quale si vede sopra l'esempio); questa (seconda casella) *chiave fa, terza linea*; questa (terza casella) *chiave do, quarta linea*; (alla quarta casella) *chiave do terza linea*; (alla quinta) *chiave do, seconda linea*; e (sesta casella) *chiave do, prima linea*. Per la chiave *sol*, non avendo essa altra posizione che sulla seconda linea, basta la semplice denominazione di *chiave sol*, e si sottintende *seconda linea*. Noi non rigettiamo queste denominazioni; ma chi vuole seguire l'uso generalmente ricevuto in Italia, il quale deduce il nome speciale delle chiavi dal genere di voce o dalla specie di strumento a cui in origine più particolarmente furono applicate, chiamerà *chiave di basso* la chiave *fa*, quarta linea (si scrivano sotto l'esempio queste nuove denominazioni a mano a mano che si dichiarano); *chiave di baritono* la chiave *fa*, terza linea; *chiave di tenore* la chiave *do*, quarta linea; *chiave di contralto, di mezzo soprano, di soprano* la stessa chiave *do* in terza, in seconda e in prima linea; e *chiave di violino* la chiave *sol*.

(Si facciano interrogazioni, a vedere d'imprimere nella memoria degli alunni le cose discorse in questo paragrafo.)

---

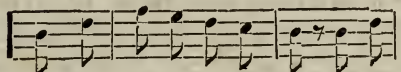
## § 10.

### CANTO SILLABICO SENZA ELISIONI, CON DITTONGHI.

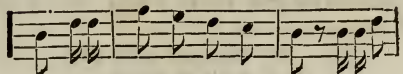
(Questo canto, all'infuori di ciò che è prescritto nell'art. 4, non ha nulla di notabile in quanto alla musica. In quanto alle parole, è d'uopo avvertire gli alunni che quì s'incontrano certi aggregati di due vocali, che, a sentirli pronunziare, parrebbero dover formare due sillabe, eppur ne formano una sola

come *suo*, *Dio*, *tuo*. Le vocali che entrano a comporre queste cotali sillabe, chiamansi *dittonghi*. Per far ben imparare i dittonghi, bisogna rappresentarli agli alunni come se la nota che li accompagna fosse divisa in due; verbigrazia così:

Invece di




si scriva

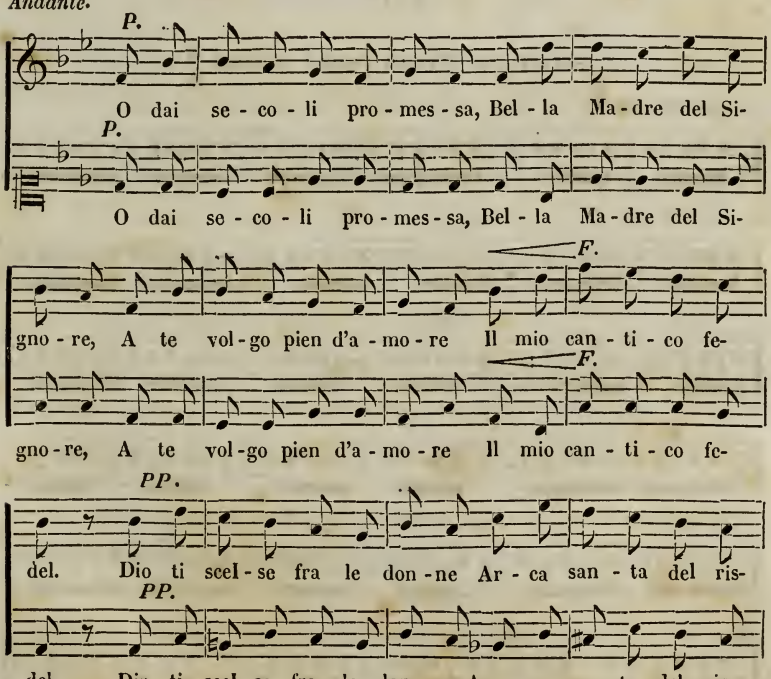


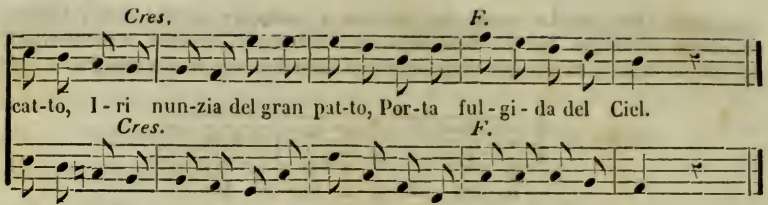

e in conformità di questa scrittura farli eseguire. Il difetto in cui ordinariamente s'incorre nella pronunzia dei dittonghi, è quello di trasportar l'accento dalla prima alla seconda vocale, e dir *Diò* invece di *Dio*; bisogna assolutamente guardarsene, mediante la regola che ho data.

Il soprano (o tenore) legge in chiave *sol*, seconda linea, comunemente detta *chiave di violino*.)

## A MARIA VERGINE.

N.° 6.
*Andante.*



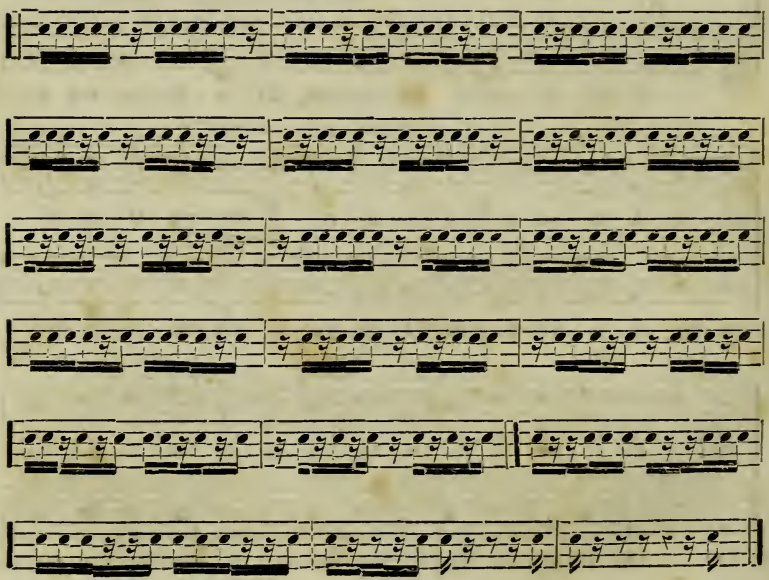



Or che siedi sulle sfere,
E di stelle ti coroni,
Il tesoro de' suoi doni
Il Signor ti confidò.
Mi proteggi. Nel cammino
Della vita doloroso
E nel giorno del riposo
Il tuo nome loderò.

## § 11.

### SEGUE LO STUDIO DELLA MISURA $\frac{6}{8}$

N.° 7.



## § 12.

### DELLE VARIE SPECIE DI MISURE, OSSIA DE' TEMPI.

(Si scriva sulla lavagna la parola *battè*.)

D. Leggete questa parola

R. *Battè*.

D. Perchè dite *battè* e non *batte*?

R. Perchè v' ha l' accento sull' *e*.

Che effetto fa adunque questo segno, questa picciola linea che noi chiamiamo accento? . . . Fa sì che bisogna appoggiar la voce su quella sillaba ove trovasi esso accento, più fortemente che non sulle altre. Siccome avviene quì, dove si dà molta forza al *te*, *battè*, e pochissima al *bat*.

(Si scriva *batteva*.)

D. Leggete quest'altra parola.

R. *Battèva*.

D. V' è ancora qualche accento in questa parola?

R. Signor no.

V'ingannate. Voglio dire: non v'è accento scritto, ma dovrebb'esserci, perchè, se fate attenzione nel pronunziare, scorgerete che date maggior forza alla sillaba *te*, che non alle altre due *bat* e *va*. Infatti, badate bene: *battèva* non è altro che *battè* (si cancelli *batteva* già scritto, e si scriva invece *battè*) a cui si aggiunge *va* (si aggiunga *va*, sicchè ne risulti *battèva*) *battè...va battèva*.

Ma perchè, direte voi, se ci vuole quest'accento, pur tuttavia non si scrive? Perchè, rispondo, l' uso che abbiamo della nostra lingua, ci dispensa dal bisogno di metterlo, e senza di esso noi tutti sappiamo che deesi pronunziar *battèva* e non *bàtteva* nè *battevà*. Egli è legge di natura, la quale, quantunque non si possa definire, pure ognuno sente dentro di sè, che tutte le parole, secondochè son corte o lunghe, abbiano una o più sillabe, le quali si pronunziano più fortemente delle altre, e che per conseguente dovrebbero portar l' accento, laddove per lo più nol portano. Questo già avete

veduto in *battè* e *batteva*, e il vi potrei far vedere in mille altre parole, purchè solo ve le scrivessi, e pigliassimo ad esaminarle. Ma a noi non occorre il perdere per ora tanto tempo. Mi basta che voi abbiate conosciuto che cosa sia l'accento nelle parole, anche quando non è scritto.

D. Che cos' è dunque (ripetiamo ancora) quest' accento?

R. È un rinforzo di voce che si fa sopra una sillaba.

Bene. Dunque abbiate a mente che dove si sente il rinforzo di voce, ivi debb'esser l'accento.

(Scrivete i seguenti versi; non però gli accenti per ora, salvo quelli che si usano nella scrittura ordinaria:

Quànte vòlte
L'òmbre fòlte.

Non chièdo perdòno
Non mèrto pietà.

Dòlci mièi sospìri
Dòlci mièi martìri.

La pàce mal finge nel vòlto:
Si sènte la guèrra nel còr.

Sàlve o cièl d'Itàlia bèlla,
Ride a tè l'idàlia stèlla.

Coràggio, coràggio, siam òggi soldàti,
La spàda e il moschètto sappiàmo trattàr.

Fatene trovare dagli alunni gli accenti, e a mano a mano scriveteli. Gli accenti debbono riescire quali si vedono quì sopra; e per ottenere un tale risultato, procederete nella seguente guisa, cioè: 1° Farete trovar gli accenti, parola per parola, pronunziandole voi stesso ad una ad una. 2° Strada facendo, incontrerete dei monosillabi, e dimostrerete che questi or portano l'accento, ora no; e che, per conoscere ciò, fa d'uopo unirli alle parole vicine. Verbigrazia, a pronunziare isolato il monosillabo *non*, parrebbe che ei debba esser accentato; eppur non è così, e per convincersene basta unire il *non* al *chiedo*, dicendo tutto unito *non chiedo*, e subito si sentirà che il rinforzo di voce va a farsi sulla prima sillaba di *chiedo*, e lascia stare il *non*. Nello stesso modo si vedrà che nel verso *Dolci miei sospiri*, il monosillabo *miei* vuol essere accentato, e così ancora il *te* nel verso *Ride a te l'idalia stella*, e via discorrendo.)

D. Ditemi: quante sillabe contate voi da questa (*Quan*) che porta l'accento, a quest'altra (*vol*) che torna a portar l'accento?

R. Due.

(NB. Potrebbe darsi rispondesse *tre*, includendo anche la sillaba *vol*. Ditegli che questa non vuol essere inclusa, perchè, quando si dice verbigrazia che di quì all'America si contano cinquemila miglia, s'intende di quì sino al punto in cui si mette piede in America, senza comprendere il tratto che c'è ad attraversar l'America stessa; che allora non più cinquemila, ma sei, sette o più altre migliaia di miglia si conterebbero.)

D. E da *vol* a *om* che torna a portar l' accento, quante sillabe contate?

R. Due.

D. E da *om* a *fol*?

R. Due.

Bene: sempre due. Or sappiate che queste due sillabe in questo esempio, e come in questo, così negli altri, la quantità di sillabe che si comprendono da un accento al suo vicino (semprecchè per altro gli accenti si riproducano regolarmente) chiamasi *piede*. Di maniera che la parola *Quante* formerà da sè sola un piede, *volte* un altro piede, *ombre* un altro e *folte* un altro ancora.

D. Il *piede* pertanto è la quantità di sillabe che si comprendono...?

R. Da un accento al suo vicino.

D. Di quanti piedi è dunque formato quest' esempio?

R. Di quattro piedi.

D. E ogni piede di quante sillabe è formato?

R. Di due.

Prendiamo memoria che quì ogni piede è composto di due sillabe.

(Si scriva 2 a sinistra dell'esempio, come nella tavola sinottica della pag. 281.)

Esaminiamo ora quest'altro esempio (*Non chiedo* ecc.)

D. Dalla sillaba *chie*, che porta l' accento, alla sillaba *do* (di *perdono*) che torna a portarlo, quante sillabe sono?

R. Tre.

D. E da *do* al *mer*?

R. Tre.

D. E da *mer* al *ta*?

R. Tre.

E quì sempre tre.

D. I piedi adunque di quest' esempio non sono più composti di due sillabe?

R. No: il sono di tre.

(Si scriva 3 a sinistra dell'esempio come nella tavola sinottica della pag. 28.)

D. Quante specie di piedi abbiamo dunque finora?

R. Due specie: di due sillabe e di tre.

Noi chiameremo piede binario quello che si compone di due sillabe, e ternario quello che si compone di tre.

(Si domandi ancora se *Non*, prima sillaba di quest'esempio, e *tà*, ultima bastano ognuna da sè a formare un piede; e dove non si abbia risposta soddisfacente, s'insegni che il *Non* altro non può essere che la terza sillaba di un piede cui mancano le prime due, e il *tà* la prima di un altro piede cui mancano le due ultime.

Dimostrato poi che i rimanenti due esempi a sinistra hanno i loro piedi tutti composti di due sillabe, e di tre i due altri della destra, e scritti i 2 e 3 a sinistra di ciascun esempio, come nella tavola sinottica, si proseguirà dicendo:

Per trovare questi accenti noi abbiamo posto in disamina tutte le parole, pronunziandole separatamente ad una ad una: ma

D. Quando leggete, pronunziate voi una parola, e poi, dopo una pausa, un'altra, ed un'altra ancora dopo un'altra pausa, e così di seguito sino al fine?

R. Signor, no. Leggo di seguito una quantità di parole più o meno grande, secondochè vuole il senso del discorso.

Dunque leggiam noi pure come deesi leggere, e forse troveremo ancora alcuna cosa da osservare intorno agli accenti. Ed io leggerò, e voi badate bene al modo con cui pronunzierò gli accenti, affinchè sappiate poi rispondere alle mie domande.

(Leggasi uno qualsivoglia de' versi scritti sulla lavagna, e si procuri di fare in modo che l'ultimo accento riesca sensibilmente più forte, più spiccato degli altri.)

D. Ebbene: siete stato attento? parvi egli che tutti gli accenti siano uguali? che alcuno di essi non riesca più forte, più risentito degli altri?

(Se l'alunno risponde in maniera da far credere ch' egli ha sentito una diversità nella forza degli accenti, si prosegua nelle interrogazioni che accenniamo quì sotto; altrimenti si ecciti un'altra volta l'attenzione, e si torni a leggere e interrogare nella guisa sovradetta.)

D. E qual vi pare sia stato l'accento più forte? questo... questo... questo (indicando le sillabe accentate del verso che si è letto)?

(Lo scolaro dee rispondere che è l'ultimo del verso.)

L'ultimo accento del verso è dunque il più forte. Notiamo questo rinforzo d'accento... (si apponga all'ultima sillaba del verso che si è letto, un segno qualunque, verbigrazia un accento circonflesso) e vediamo se negli altri versi accade la stessa cosa.

(Si ripeta per ognuno degli altri versi quel che si è fatto pel primo, e alla fine dee risultare che l'ultimo accento d'ogni verso è circonflesso.)

Or ecco: noi abbiamo in ogni verso un accento, vale a dire l'ultimo, che è più forte degli altri. Ma che quest' accento più forte sia o non sia l'ultimo del verso, a noi poco monta. Quel che c' importa, si è il sapere che di accenti ne abbiamo de' più forti e de' meno forti.

E siccome il piede include dentro a sè la sillaba accentata, così invece di distinguer gli accenti in forti e deboli, d' or in avanti noi distingueremo i piedi, chiamando piedi forti quelli che racchiudono in sè l' accento forte, e piedi deboli gli altri.

(Si propongano alcuni piedi nell' esempio, a vedere se debban chiamarsi forti o deboli.)

D. Quanti piedi sono tra questo che è forte (accennando il *volte* del primo verso) e quest'altro (accennando il *folte* del secondo verso) che è pur forte?

R. Due.

Prendiamone memoria.

(Si scriva il 2 a sinistra dell' esempio e al di sopra del 2 già scritto, come nella tavola sinottica. Si ricerchino il numero de' piedi che sono tra i due piedi forti nei rimanenti esempi, e si scrivano i rimanenti numeri a sinistra di ognuno, sempre in conformità di quel che si vede nella prossima tavola sinottica.)

Se ben vi ricordate, i numeri inferiori scritti precedentemente (si accennino) gli abbiamo posti per memoria del numero di sillabe, onde ogni esempio ha i suoi piedi composti.

D. Vuol dire che questi tre esempi (quelli della sinistra) (il numero inferiore essendo sempre un 2) di quante sillabe hanno i loro piedi composti?

R. Di due.

D. E questi altri tre (quelli della destra)?

R. Di tre.

D. E i numeri superiori (accennandoli), per indicar che cosa gli abbiamo noi posti?

R. Per indicare il numero di piedi che vi ha tra un piede forte e l'altro.

Or dunque sappiate che il numero di piedi che vi ha tra un piede forte ed un altro, chiamasi *metro*, che è quanto dire misura del verso.

Egli è bensì vero che i poeti calcolano il metro, non da

un piede forte all' altro, ma dal primo all' ultimo piede del verso: nulladimeno ciò torna allo stesso, perciocchè, se per esempio voi calcolate, come già abbiam fatto noi, da *volte* a *folte* (primo esempio) cioè da un piede forte all' altro, trovate un metro di due piedi; se invece calcolate, come i poeti, da *Quando* sino al fine del verso, quanti piedi trovate?

R. Due.

Voi vedete adunque che torna allo stesso. I poeti peraltro hanno le loro ragioni di calcolare come fanno, ed io mi astengo dal dirvele, per non perder tempo in cose che non fanno al nostro proposito: noi dal canto nostro dobbiam calcolare diversamente, per una semplicissima ragione di analogia, cioè che, siccome il piede si computa da una sillaba forte ad un'altra sillaba forte, così il metro dee computarsi da un piede forte ad un altro piede forte.

D. Che cosa è dunque il metro?

R. È il numero di piedi che vi ha tra un piede forte e l'altro.

Ma, come abbiam veduto, in questo primo esempio, da un piede forte all' altro, vi ha due piedi; nel secondo esempio tre piedi; nel terzo, quattro; e così un' altra volta due nel quarto esempio, tre nel quinto e quattro nell' ultimo. Per conseguente

D. Quante specie di metri credete vi siano quì scritti?

R. Tre.

Notate bene: vi ho detto de' metri che sono scritti quì, perchè i poeti non usano soltanto questi, ma altri ancora, i quali a noi non importa esaminare. Riguardo adunque ai metri quì scritti, egli è vero che in sostanza non ve n' ha che di tre specie, poichè gli esempi dell'una e dell'altra colonna sono composti rispettivamente dello stesso numero di piedi; e così si può dire che i sei esempi si riducono a soli tre. Ma

D. Gli esempi della seconda colonna, se sono simili a quelli della prima, in quanto al numero de' piedi, sono essi

simili in quanto al numero delle sillabe da cui gli stessi piedi sono composti?

R. Signor, no: in quanto alle sillabe da cui sono composti, i loro piedi sono diversi.

Dunque distinguiamo, e diciamo più esattamente che il primo, il secondo e il terzo esempio sono composti di due, di tre e di quattro piedi binari; il quarto, il quinto e il sesto parimente di due, di tre e di quattro piedi, non più binari, ma ternari.

(Ecco la tavola sinottica degli esempi di cui finora si è ragionato:

1.
2 Quànte vôlte
2 L'ònbre fôlte
Dèlla nôtte ecc.

2.
3 Dòlci mièi sospîri,
2 Dòlci mièi martîri

3.
4 Sàlve, o cièl d'Itàlia bêlla,
2 Ride a tè l'idàlia stêlla.

4.
2 Non chièdo perdôno
3 Non mèrto pietà.

5.
3 La pàce mal finge nel vôlto,
3 Si sènte la guèrra nel côr.

6.
4 Coràggio, coràggio, siam òggi soldàti,
3 La spàda e il moschètto sappiàmo trattàr.

(Se v'ha ancora un cantuccio di spazio sulla lavagna, si scriva il seguente esempio: altrimenti si cancelli parte dello scritto (per riscriverlo poi) e per ora si scriva invece, tralasciando gli accenti e i numeri:

4 3 4 2 2 3 4 2
Piglia la dottrìna da tùa gioventù, e infìno al tèmpo canùto troverài sapiènza.)

Mi troverete ancora gli accenti su queste parole: *Piglia* (leggendo).

D. Dove trovasi quì l'accento?

R. Sulla prima sillaba.

(Si scriveranno gli accenti a mano a mano che si trovano.)

*La dottrina.*

D. Dov'è quì l'accento?

R. Sulla seconda sillaba di *dottrina*.

*Da tua.*

D. L'accento?

R. Sull'*u* di *tua*.

*Gioventù.* Ditemi sempre dove sia l'accento.

R. Sull'ultima sillaba.

(E così di seguito si leggerà separatamente *e infino - al tempo - canuto - troverai - sapienza,* e lo scolare ne indicherà gli accenti e si scriveranno.)

Vediamo ora quante sillabe sono tra un accento e l'altro.

(Si verifichi, e si troverà che esse sono secondo i numeri espressi nell'esempio, i quali si scriveranno. Si noterà che tra la parola *gioventù* e la congiunzione e non segue elisione, attesochè il senso vuol quivi una pausa; che segue bensì tra essa congiunzione e la seguente parola *infino*, e tra questa e l'articolo *al.*)

Ora mettiamo quest'esempio in confronto con gli altri che già abbiamo esaminato, e subito mi salta agli occhi che in ognuno di questi, fra un accento e l'altro, vi è sempre lo stesso numero di sillabe, quì (prima colonna) sempre due, e quì (seconda colonna) sempre tre: all'incontro, in quest'ultimo esempio troviamo dapprima quattro sillabe, poi tre, poi quattro; poi, per due volte, due; poi un'altra volta tre, un'altra volta quattro, ed un'altra volta due. In una parola, nei primi esempi gli accenti tornano sempre dopo un regolare e determinato numero di sillabe, e quindi nascono i piedi, e da questi il metro; laddove in quest'ultimo esempio gli accenti tornano senza regola alcuna. Ebbene: quella regolarità nel ritorno degli accenti, e quindi de' piedi e de' metri, chiamasi col nome complessivo di *ritmo.* I primi esempi adunque, come quelli che hanno la detta regolarità, hanno ritmo; non così l'ultimo che non l'ha. I primi esempi si chiaman *versi*, l'ultimo *prosa.*

D. Qual differenza pertanto trovate voi fra i versi e la prosa?

R. Che i versi hanno ritmo e non la prosa.

Se la prosa non ha ritmo, ella non ha che fare con la musica che tutta è misurata, e la lascieremo stare. Recapituliamo adunque il fin quì detto, ed in altra lezione proseguiremo le nostre osservazioni sul verso.

(Dicendo quel che segue, si scriva sulla lavagna la tavola sinottica che si vede quì appresso.)

Gli accenti si riproducono regolarmente: $1^0$ di due in due *sillabe*, e generano il *piede bisillabo*; $2^0$ di tre in tre *sillabe*, e generano il *piede trisillabo.*

Il piede, sia bisillabo, sia trisillabo può essere *forte o debole*.

Il piede bisillabo forte, riprodotto regolarmente, genera il *metro* di *due*, di *tre*, di *quattro* piedi bisillabi, così da noi segnati: $\begin{matrix} 2 & 3 & 4 \\ 2 & 2 & 2 \end{matrix}$.

Il piede trisillabo forte, riprodotto regolarmente, genera il *metro* di *due*, di *tre*, di *quattro* piedi trisillabi, così da noi segnati: $\begin{matrix} 2 & 3 & 4 \\ 3 & 3 & 3 \end{matrix}$.

I piedi deboli, o siano bisillabi o trisillabi, non fanno altro che alternarsi coi forti.

Infine questa regolarità nella riproduzione e degli accenti, e de' piedi, e de' metri, chiamasi col nome complessivo di *ritmo*.

TAVOLA SINOTTICA DEL RITMO.

Gli accenti si riproducono regolarmente

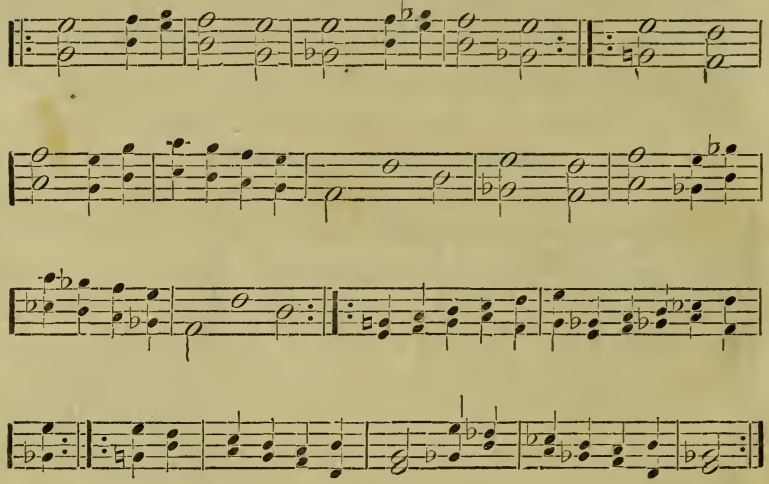
- di 2 in 2 *sillabe*, e generano il PIEDE BISILLABO O BINARIO . . . .
  - *forte*, il quale riprodotto regolarmente genera il METRO
    - di 2 — *piedi bisillabi*, così da noi segnati: $\begin{matrix} 2 \\ 2 \end{matrix}$
    - di 3 — *piedi bisillabi*, così da noi segnati: $\begin{matrix} 3 \\ 2 \end{matrix}$
    - di 4 — *piedi bisillabi*, così da noi segnati: $\begin{matrix} 4 \\ 2 \end{matrix}$
  - *debole*, che si alterna col forte.
- di 3 in 3 *sillabe*, e generano il PIEDE TRISILLABO O TERNARIO . .
  - *forte*, il quale riprodotto regolarmente genera il METRO
    - di 2 — *piedi trisillabi*, così da noi segnati: $\begin{matrix} 2 \\ 3 \end{matrix}$
    - di 3 — *piedi trisillabi*, così da noi segnati: $\begin{matrix} 3 \\ 3 \end{matrix}$
    - di 4 — *piedi trisillabi*, così da noi segnati: $\begin{matrix} 4 \\ 3 \end{matrix}$
  - *debole*, che si alterna col forte.

La regolarità nella riproduzione degli *accenti*, e quindi de' *piedi* e de' *metri*, chiamasi col nome complessivo di RITMO.

## § 15.

### DA *DO* MAGGIORE A *DO* MINORE.

(Prima d'incominciare lo studio del seguente solfeggio, si rendono necessari alcuni esercizi per preparare gli alunni alla modulazione da un modo all'altro; i quali consisteranno, prima nel far eseguire più volte in *do* maggiore e in *do* minore alternativamente le due formole tonali raccomandate in ogni articolo dei Capi secondo e terzo dell'Appendice della seconda Sezione; quindi nel segnare sul meloplasto alcuni esercizi simili ai seguenti:



i quali possono essere anche a una sola parte, purchè si abbia in mira di condurre gli alunni a passare in qualunque maniera, anche più difficile, al modo minore di *do*, dopo d'aver ricevuta l'impressione del modo maggiore dello stesso tuono a viceversa.

Dopo ciò si faccia esaminare il solfeggio, a vedere le modulazioni che vi si fanno, e si noterà che, all'uopo di distinguere il passaggio per cui si va da un tuono all'altro, da quello per cui si va da un modo all'altro, dicesi *modulazione tonale* il primo passaggio, e *modulazione modale* l'altro.

Le modulazioni poi sono queste, cioè: nella 7ª misura si passa in *sol* col *fa* diesis, e quindi nuovamente in *do* col *fa* bequadro; nella 9ª misura si passa in *re* minore; nella 10ª in *do* minore; nella 12ª, in *do* maggiore. Le altre note che portano l'accidente, sono alterazioni.

Infine si avverta che ad esso si applica la nuova maniera di battuta che da alcun tempo si è messa in pratica.

Nello studiare poi il solfeggio medesimo, ove s'incontri difficoltà d'intonazione nella parte del soprano o tenore alla misura 11ª, si faccia studiare il passo sul meloplasto, facendo precedere il *la* bemolle dal *sol*, finchè gli alunni pervengano ad intonare il *la* bemolle senza questo ripiego.

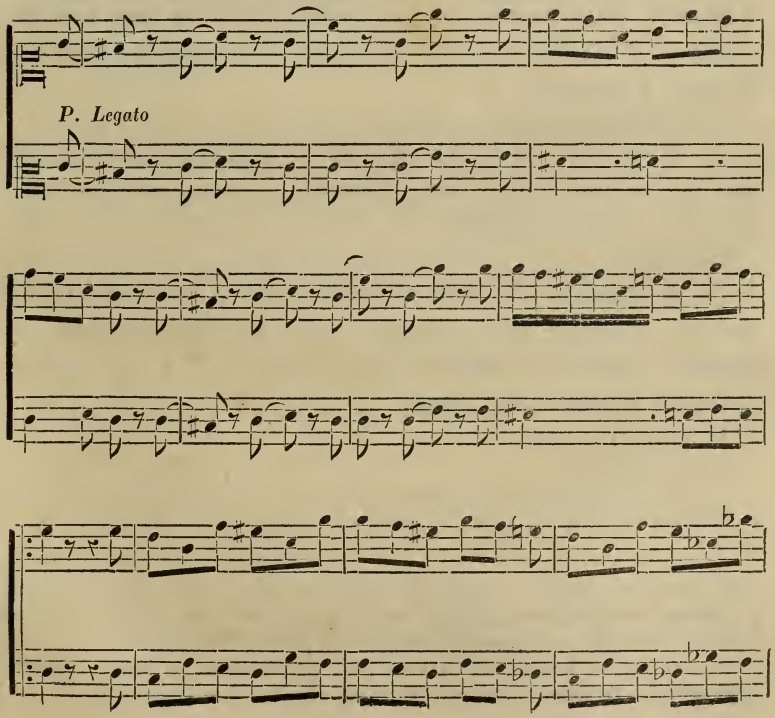
Del rimanente, nel ripigliare lo studio di questo solfeggio, oltre all'osservanza del prescritto nel § 4, si noterà che qui ha luogo per la prima volta la legatura presa in significato diverso dal solito. Il perchè bisogna avvertire gli alunni che, quando la legatura ha luogo fra due note unisone, allora, come ognuno sa, essa fa l'effetto di unire le due note e formarne una sola; ma quando ha luogo fra note diverse, allora, quantunque fra l'una e l'altra nota non siavi alcuna pausa e debbasi perciò eseguirle ben unite, tuttavia si usa la legatura per denotare che bisogna eseguir quelle note senza prender fiato come quelle che tutte fanno parte del medesimo senso musicale o della medesima frase.

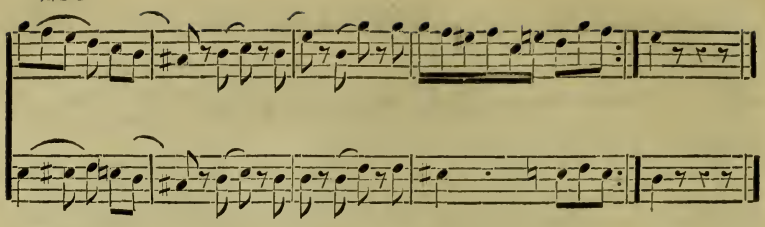
Se poi le note così legate sono due soltanto, la prima di esse vuol essere alquanto rinforzata, e la seconda rimessa.

Il contralto (o basso) legge in chiave *do*, seconda linea, comunemente detta chiave di mezzo soprano).

*N.*° 8.

*Andante*

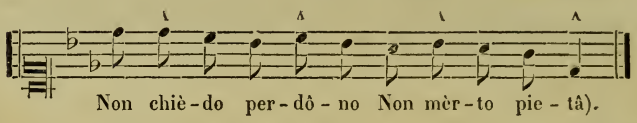




## § 14.

### CONTINUA LA LEZIONE SUI TEMPI.

(Si scriva il seguente esempio, però senza porre gli accenti alle note:




Questo come vedete, è un esempio da voi già ben conosciuto, e che io vi ho trascritto quì, accompagnandolo con un'aria. Cantiamolo.

(Si faccia cantare l'esempio.)

D. Cantando, sembravi egli che le parole abbiano conservati gli accenti, quali erano quando si pronunziavano semplicemente senza cantarle?

R. Signor sì.

Se gli accenti delle parole parlate si conservano nelle parole cantate, ciò vuol dire che gli accenti delle parole sono comunicati all'aria, o diremo più esattamente che l'aria possiede gli stessi accenti delle parole.

D. Non è vero?

R. Signor sì (1).

(Si scriva al disopra delle note gli acccenti che si vedono nell'esempio, e poi si domandi che cosa è il piede, il metro e il ritmo.)

---

(1) Se mai il maestro si accorgesse che gli alunni non fossero ben penetrati di questa verità, che l'aria possegga realmente gli accenti delle parole, ei potrebbe renderla loro, dirò così, palpabile, mediante il processo che segue:

Parmi che di questa verità non siate pienamente persuasi; eppure convien che il siate, ed io ve la voglio apertamente mostrare.

Se dunque l'aria possiede gli accenti delle parole, è chiaro che dee possederne ancora i piedi, il metro e il ritmo, non essendo questi che una conseguenza della regolarità nel ritorno degli accenti.

---

Perdonatemi dunque: io debbo per un momento voltarvi le spalle; e quando sarò voltato, voi dovete osservare quello ch'io farò: (si volti di fronte indietro e quivi fermandosi dica:

*Quei che porgiam voti del cor.*

Rimessosi poi di faccia, interpellerà un alunno, dicendogli:

D. Che ho io fatto? Ho cantato, ho parlato, ho scritto, ho passeggiato? insomma che ho fatto?

R. Ha parlato.

D. Come vi siete accorto ch'io ho parlato? forse perchè mi avete veduto muover le labbra, o perchè avete sentito?

R. Perchè ho sentito.

D. Come sentite voi le parole altrui? forse cogli occhi o col naso, oppure cogli orecchi?

R. Cogli orecchi.

Dunque la parola è cosa che s'intende per mezzo dell'udito.

D. Per farvi sentire le parole che ho detto, mi sono io servito della mia voce, oppure ho fatto qualche rumore picchiando colla bacchetta, battendo le mani o i piedi o in altro modo?

R. Si è servito della sua voce.

D. Sarebb'egli possibile parlare, senza far sentire in niuna maniera la nostra voce?

R. O no certamente.

Dunque la parola è cosa che si esprime colla voce, e si sente coll'udito. Ricordatevi bene di questo.

(Si canti il primo verso dell'aria *Quei che porgiam.*

D. E adesso ho io più parlato?

R. No, ha cantato.

D. Per cantare mi son pur servito della mia voce?

R. Sissignore.

D. E non si potrebbe già cantare senza voce?

R. No, certo.

D. Voi avete sentito il mio canto, non colle mani nè col palato od altrimenti, ma cogli orecchi: non è vero?

R. Sissignore.

D. Ma se l'aria, invece di esser cantata, fosse solfeggiata o vocalizzata, vale a dire, le si togliessero le parole, credete voi che essa avrebbe ancora gli accenti, come quando era cantata?

---

Dunque il canto, come la parola, è cosa che si esprime colla voce, e si sente coll'udito.

D. Non è egli vero questo?

R. Oh non v'ha dubbio.

Dunque si potrebbe dire che parlare e cantare sono la stessa cosa.... Ma adagio: state attenti, e rispondete poi alle interrogazioni che vi farò.

(Si canti un'altra volta il primo verso dell'aria *Quei che porgiam.*)

D. Sapreste dirmi con quali note si potrebbe scrivere le voci che ho fatte sopra le parole *Quei che porgiam?*

R. Con le note *do, re, mi, fa, sol, la, si, do.*

Ora io non canto, ma dico semplicemente:

*Quei che porgiam voti del cor.*

(Si pronunzino queste parole alquanto declamate.)

D. Con quali note potrebbonsi scrivere le voci che ora ho fatte?...

(Lo scolare probabilmente non risponderà nulla: ma qualunque possa esser la risposta, s'interrompa, si prenda la bacchetta, mettendosi in atto di segnare un solfeggio sul meloplasto, si dica:

Senza ch'io aspetti da voi una risposta, solfeggiate, badando di seguire più che mai il moto della bacchetta.

(Si dia un'intonazione qualunque, dicendo *do*, e, posta la bacchetta sul *do* del meloplasto, senza punto fermarvisi, la si faccia scorrere fra esso *do* e il vicino *fa* o *sol*, alzandola od abbassandola incessantemente a imitazione delle inflessioni della voce parlante, sicchè gli alunni non abbiano campo a poterle tener dietro e intonare. E dimandati poi del perchè si ristiano dal solfeggiare, questi risponderanno ciò esser impossibile, dappoichè la bacchetta, col muoversi troppo veloce, non permette all'occhio di seguirla. Allora si dica:

La bacchetta si muove troppo veloce, e l'occhio non può seguirla;

D. Ma avrete pur veduto che la bacchetta, comunque velocemente siasi mossa, queste note (si accennino sul meloplasto le note toccate) *do, re, mi, fa* ecc. le ha toccate?

R. Sissignore.

Dunque non è che le note non siano state indicate, ma voi siete che, non avendo l'occhio abbastanza pronto per seguire la bacchetta, non avete saputo discernerle. Così avviene riguardo alla voce par-

(Qualunque sia la risposta, si dica:

Io dubito forte che niuno di voi possa sapere questa cosa con fondamento, e perciò debbo chiaramente dimostrarvela. Rispondetemi:

---

lante, la quale tocca bensì le intonazioni del *do*, del *re*, del *mi*, del *fa*, ecc., ma trapassa dall' una all' altra con tanta velocità, che l'orecchio non ha tempo a distinguerle e riconoscerle.

Oltreciò è d'uopo osservare un'altra cosa . . . . . .

D. Qual credete sia l'intervallo più piccolo che si faccia cantando?

R. Il semituono diatonico.

Dopo il semituono diatonico segue il semituono cromatico; dai quali due semituoni aggiunti a se medesimi e misti fra loro, nascono poi tutti gl'intervalli minori, maggiori, diminuiti ed eccedenti. Come, a modo d'esempio, il semituono diatonico dà la seconda minore; il semituono cromatico, la prima eccedente; i due semituoni riuniti, danno il tuono ossia la seconda maggiore; due tuoni danno la terza maggiore, e via discorrendo. Voglio dire con ciò che nel canto non càpita mai un intervallo più piccolo della seconda minore, e tutti gli altri intervalli sono composti di un numero più o men grande di semituoni diatonici e cromatici, e sempre da essi sono misurati. Laddove nella voce parlante, oltre a ciò che abbiam detto sopra, del trapassar velocissimo d' una in altra intonazione, vi ha questo, che le intonazioni medesime procedono per intervalli di tanto più piccoli della seconda minore, e talmente lontani da ogni legge di tuoni o semituoni od altro simile, che l'orecchio umano non giunge a poterli distinguere, nè, direi quasi, in niuna maniera intendere.

Ecco adunque chiara la differenza tra il canto e la parola. L'uno e l'altra sono bensì formati dal suono della nostra voce, e quando altri canta o parla, noi non lo sentiamo altrimente che coll'udito; ma nel canto le intonazioni si rendono distinte, perchè non eccedono mai una certa rapidità nella loro successione, e sono governate da certa legge; nella parola all' incontro è malagevolissimo e quasi impossibile l'afferrarle, atteso il loro rapidissimo succedersi e la mancanza di un modulo al quale rapportarsi per misurarle.

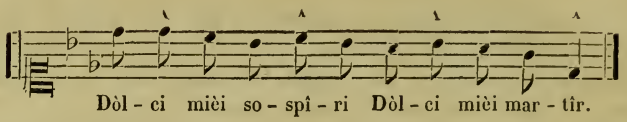
Qualunque peraltro sia la differenza tra il canto e la parola, quello che sostanzialmente importa a noi di sapere, si è che amendue si fondano sull'intonazione, sebbene questa riesca distinta nell'uno e non nell'altra.

D. Chi non ha una cosa, può trasmetterla ad altrui?

R. Oh! no certamente.

Ebbene state a vedere.

Si cancellino le parole dell'esempio, e si scrivano invece queste altre, *Dolci miei sospiri* ecc. coi loro accenti, attalchè l'esempio divenga come segue:




O io m'inganno, o voi non avete già cantato *Dòlci mièi sospîri*, ma *Dolcì.... miei sospiri*: invece di dare all'aria gli accenti delle parole, avete dato alle parole gli accenti dell'aria, quali sono segnati sulle note. — Canterò io, ed ascoltate bene, chè voi medesimi, se già non ve ne siete accorti, sentirete che l'aria mi forza a dire, non già *Dòlci*, ma *Dolcì mièi sospîri, Dolcì mièi martîri.*

(Si canti, e se, dopo d'aver cantato, si conoscesse che gli alunni non hanno ben sentito questa forzata trasposizione di accento nelle parole, se ne rechi alcun altro esempio, e si dimostri verbigrazia che, cantando l'aria *Signor cui sempre loda,* quando siamo alla seconda strofa, invece di cantare *Fà che la via secûra Dèlla salùte io trôvi,* siccome facciamo naturalmente nel leggere, ci sentiamo dall'aria forzati a cantare *Fa chè la via secura Dellà salute io trovi.* Con questo od altro simile esempio, è impossibile che gli alunni, se già non sono affatto scemi di sentimento ritmico, dubitino ancora della reale presenza degli accenti nella musica, indipendentemente da quelli delle parole.)

Se dunque gli accenti che abbiamo riconosciuto nelle note, ci forzano a dire *Dolcì* là dove dovrebbesi dir *Dòlci*, ciò vuol dire che le note, ossia l'aria ha gli accenti suoi proprii,

---

Se amendue si fondano sull' intonazione, voi dovete chiaramente comprendere che gli accenti sono nell' intonazione medesima, e che perciò se essi sono nelle intonazioni della voce parlante, il sono anche nelle intonazioni della voce cantante.

senza bisogno di prenderli a prestanza dalle parole: poichè, se altrimenti fosse, come potrebbe l'aria dare alle parole gli accenti che queste non hanno?

Se l'aria ha i suoi proprii accenti, indipendentemente dalle parole, ne conseguita che, sempre quando questi accenti sono riprodotti con regolarità (il che accade in tutte le arie, o dirò meglio in tutta la musica ben fatta), l'aria, la musica avrà i suoi piedi, il suo metro, in una parola il suo ritmo, come l'hanno i versi: con questa sola differenza, che nella musica non abbiamo sillabe, ma certe cortissime durate, che noi chiameremo *momenti*; gli *accenti* vi sono ne' versi e nella musica; i *piedi* in musica prendono il nome di *tempi*; il *metro* prende quello di *misura*; e infine il *ritmo* anche in musica ritiene il suo nome di *ritmo*.

Eccovi un quadro che vi metterà sott' occhio questi cambiamenti di denominazione:

(Si scriva in un cantuccio il seguente esempio:

Ne' versi: *Sillabe Accenti Piedi Metro Ritmo.*

In musica: *Momenti Accenti Tempi Misura Ritmo.*)

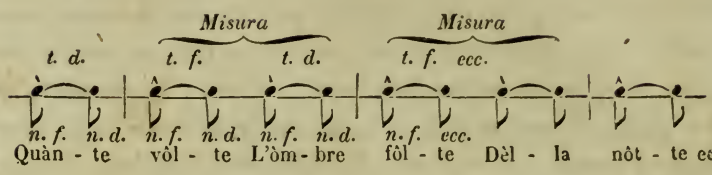
Ora, come ben potete imaginarvi, se io v' ho parlato a lungo del ritmo proprio de' versi, non è già perchè quì importi di saperne tanto, ma perchè dal ritmo poetico io voleva condurvi per una via facile alla cognizione del ritmo musicale. E adesso ci siamo pervenuti, purchè solo applichiamo alla musica ciò che abbiamo riconosciuto intorno ai versi.

E a tal uopo noi prenderemo i sei esempi di cui ci siamo serviti per dimostrare il ritmo poetico (si scrivano le parole degli esempi esposti nella seguente facciata coi lorò accenti, e lasciando lo spazio per poter scrivere poi quel che è d uopo, almeno al primo).

Questi esempi vestiremo di note, le quali, come quelle che debbono corrispondere alle sillabe, avranno il valore di un momento musicale, e senza darci altra briga, faremo tutte sulla stessa intonazione. Cominciamo dal primo esempio (si tiri la linea orizzontale al primo esempio, e vi si appongano le note).

Gli accenti delle parole passano nelle note: dunque scriviamo sulle note gli accenti (si scrivano).

ESEMPI.




3/2 Misura
Dòlci mièi sospîri Dòlci mièi martîri

4/2 Misura
Sàlve o cièl d'Itàlia bèlla, Ride a tè l'idàlia stèlla

2/3 Misura
Non chièdo perdôno, Non mèrto pietà.

3/3 Misura
La pàce mal finge nel vôlto, Si sènte la guèrra nel côr.

4/3 Misura
Coràggio, coràggio, siam òggi soldàti: La spàda e il moschètto sappiàmo trattàr.

Se quest'ultimo esempio non potesse capire in una sola linea, se ne scriva finchè si può, e mostrando agli alunni come non può capere, si cancelli tutto e si rescriva da *soldati*, ossia dalla parola che contiene l'accento forte, sino al fine, dichiarando agli alunni che si tralascia il principio, perchè qui il nostro proposito è solo di osservare qual sia il metro o la misura tra un piede forte e l'altro. Dove alcun altro esempio fosse nello stesso caso, si farà nella stessa maniera.)

Da questi esempi ognuno di voi può scorgere che, dove nelle parole si contan le sillabe, nella musica si contan le note della durata di ciò che abbiam chiamato un momento; e per conseguente in corrispondenza delle sillabe forti, abbiamo le note forti, e delle deboli le deboli (si scriva *n. f.* sotto le note accentate e *n. d.* sotto le altre): dove nelle parole, da un accento all'altro ossia da una sillaba forte ad un'altra sillaba forte, vi sono i piedi, nelle note, da un accento all'altro, vi sono quelli che abbiam chiamato tempi; ond'è che diremo tempi forti quelli che includono la nota forte, come questi (si apponga la legatura

alle due note di *volte* e di *folte*, con sopra *t. f.*, iniziali di *tempo forte*), e tempi deboli gli altri, come questi (si apponga la legatura alle note di *Quante* e di *ombre*, con sopra *t. d.*, iniziali di *tempo debole*): infine, siccome da un piede forte all'altro piede forte si ha il metro, così da un tempo forte all'altro (si appongano le grappe al di sopra delle legature e si tirino le sbarre di misura) abbiamo la misura (si scriva questa parola al di sopra delle grappe).

Ora, senza ch'io stia a ripetere su ogni esempio la stessa operazione, vi domando:

D. Quante specie di piedi avevamo nei versi?

R. Due specie: il piede bisillabo ed il piede trisillabo.

(Si domandi in quali esempi siano i piedi di due sillabe e in quali di tre, e a mano a mano che si trovano, si scrivano i numeri inferiori che si veggono nel principio d'ogni riga di parole.)

Dunque, se le note corrispondono alle sillabe e i tempi ai piedi, ne conseguita che quì (primo esempio) abbiamo i tempi composti di due note, ossia di due momenti, che chiameremo *tempi binari;* come pure quì e quì (secondo e terzo esempio); e in questi altri tre esempi (i tre ultimi) abbiamo ogni tempo composto di tre note ossia di tre momenti, che chiameremo *tempi ternari.*

V' ho domandato de' piedi: ora vi domando del metro.

D. Quante specie di metri abbiam trovato ne' versi?

R. Tre specie: il metro di due, il metro di tre e il metro di quattro piedi.

(Si domandi in quali esempi si trovi ciascuna specie di metro, e, a mano a mano che si trova, si scrivano i numeri superiori che si vedono nel principio di ogni esempio.)

Dunque, se le misure corrispondono ai metri, ne conseguita che quì (primo esempio) abbiamo la misura composta di due tempi, e così pure quì (quarto esempio); nel secondo e nel quinto esempio poi abbiam la misura composta di tre tempi; e infine nel terzo e nell'ultimo esempio abbiamo la misura composta di quattro tempi: con questa differenza, che in questi tre primi esempi le misure sono di due, tre e quattro tempi binari, e nelle tre ultime esse sono parimente di due, tre e quattro tempi, non più binari, ma ternari.

Riassumiamo:

(Si cancelli gli esempi scritti, e facendo il seguente riassunto, si scrivano a mano a mano le due tavole sinottiche che presentiamo quì appresso.)

Gli accenti musicali si riproducono regolarmente:

1° di due in due *momenti*, e generano il *tempo binario*, o

2° di tre in tre *momenti*, e generano il *tempo ternario*.

Il tempo, sia binario, sia ternario, può essere *forte* o *debole*.

Il tempo binario forte, riprodotto regolarmente, genera la *misura* di *due*, di *tre*, di *quattro* tempi binari, così da noi segnati: $\frac{2}{2}\ \frac{3}{2}\ \frac{4}{2}$.

Il tempo ternario forte, riprodotto regolarmente, genera la *misura* di *due*, di *tre*, di *quattro* tempi ternari, così da noi segnati: $\frac{2}{3}\ \frac{3}{3}\ \frac{4}{3}$.

I tempi deboli, o siano binari o ternari, non fanno altro che alternarsi coi forti.

Infine questa regolarità nella riproduzione e degli accenti, e de'tempi, e delle misure, chiamasi col nome complessivo di *ritmo*.

TAVOLA SINOTTICA DEL RITMO MUSICALE.

Gli accenti musicali si riproducono regolarmente

- di 2 in 2 *momenti* e generano il *tempo binario*
  - *forte*, il quale riprodotto regolarmente genera la MISURA
    - di 2 } tempi binari, così da noi segnati: } $\frac{2}{2}$
    - di 3 } $\frac{3}{2}$
    - di 4 } $\frac{4}{2}$
  - *debole*, il quale si alterna col forte.
- di 3 in 3 *momenti* e generano il *tempo ternario*
  - *forte*, il quale riprodotto regolarmente genera la MISURA
    - di 2 } tempi ternari, così da noi segnati: } $\frac{2}{3}$
    - di 3 } $\frac{3}{3}$
    - di 4 } $\frac{4}{3}$
  - *debole*, il quale si alterna col forte.

La regolarità nella riproduzione degli *accenti*, e quindi de'*tempi* e delle *misure*, chiamasi col nome complessivo di RITMO.

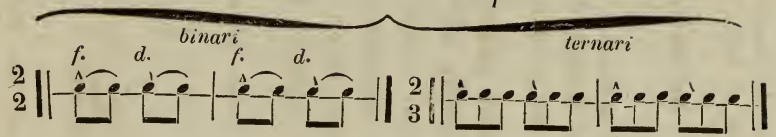
Affinchè veggiate anche meglio raccolto sotto un solo punto di vista quel che abbiamo spiegato, vi scriverò una tavola, non più di parole, ma di note, con tutti i loro accenti, tempi, misure ecc. ecc.

(Si scriva la seguente

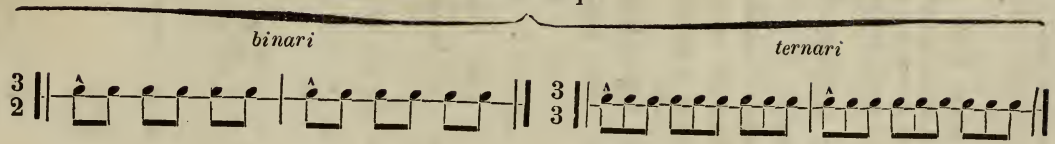
TAVOLA SINOTTICA DEL RITMO MUSICALE

ESPRESSO CON NOTE.

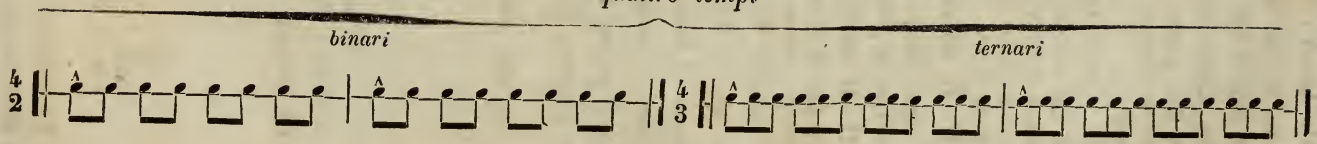
*Misure a due tempi*




*a tre tempi*




*a quattro tempi*



D. Quali, delle misure descritte in questa tavola, sono quelle in cui finora ci siamo esercitati?

R. Sono le due prime, cioè a due tempi binari, e a due tempi ternari.

D. Come battete questa (la prima)?

R. Con quattro movimenti di mano: il primo battendo sul braccio, il secondo staccandone la mano, il terzo battendo sul petto e il quarto staccandone la mano.

D. Come battete quest' altra (la seconda)?

R. Con sei movimenti: il primo battendo sul braccio, il secondo col chiuder la mano, il terzo riaprendo la mano e staccandola dal braccio, il quarto, il quinto e il sesto come i tre primi, salvochè, invece di batter sul braccio, si batte sul petto.

D. In conseguenza sapreste dirmi i movimenti che fate ad ogni tempo binario?

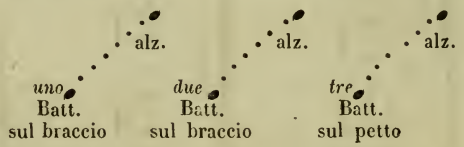
R. Due: il primo battendo e il secondo alzando la mano.

D. E quelli che fate ad ogni tempo ternario?

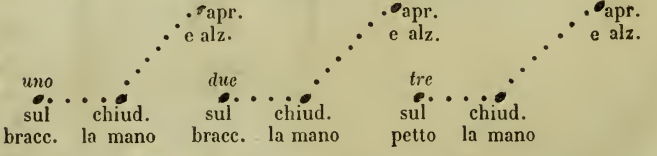
R. Tre: il primo battendo, il secondo chiudendo la mano e il terzo riaprendola e staccandola dal corpo.

Dunque voi dovete saper battere anche queste altre quattro specie di misure: che basterà ripetere ad ogni tempo binario il battere e il levare, e ad ogni tempo ternario il battere, il chiuder la mano e il riaprirla alzandola, e osservare che il primo batter di ogni misura cada sempre sul braccio. Per esempio la misura a tre tempi binari potrebbe battersi così:

(Si batta, dicendo *uno, due, tre,* secondo la seguente indicazione:




La misura a tre tempi ternari si potrebbe battere così:

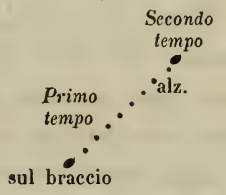



La misura a quattro tempi binari si potrebbe battere così:

(si batta analogamente alle altre già descritte battute, chepperò il primo e il

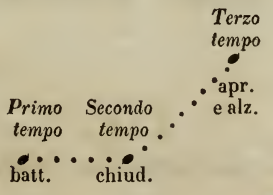
secondo battere siano sul braccio, e il terzo e il quarto sul petto, e mancomale pronunziando ad alta voce i numeri che indicano la quantità de' tempi. Nello stesso modo infine si batterà ancora la misura a quattro tempi ternari.)

Questo si potrebbe fare: ma da una parte il bisogno che voi avevate finora di misurare colla battuta anche le frazioni del tempo, è quasi al tutto cessato, dacchè la lettura misurata delle crome e biscrome vi è divenuta facile; dall' altra il segnare anche le frazioni del tempo nelle misure a tre e a quattro tempi riesce un'operazione complicata, dalla quale molti di voi rimarrebbero imbarazzati. Perciò ecco come d'or in avanti ce la prenderemo per battere la misura. Nell' esecuzione di un solfeggio o di un canto noi guarderemo il Movimento: se questo è veloce, si segneranno i soli tempi. Così la misura a due tempi si farà con due movimenti, il primo battendo sul braccio, il secondo staccando la mano dal braccio, in questa maniera:




(Si replichi due o tre volte di seguito.)

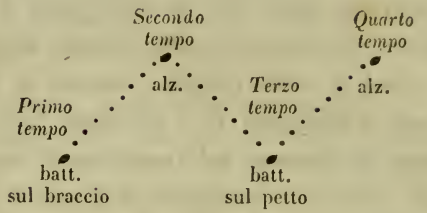
La misura a tre tempi si farà con tre movimenti, il primo battendo sul braccio, il secondo col chiuder la mano e il terzo col riaprirla, staccandola dal braccio, in questa maniera:




(Si replichi due o tre volte come sopra).

Infine la misura a quattro tempi si segnerà con quattro

movimenti, come finora segnavamo la misura a due tempi binari, così:




(Si replichi due o tre volte come sopra).

Di queste maniere di battuta, una, cioè quella che è a quattro movimenti, già tanto l'avete praticata, che più non oppone difficoltà; l'altra, a tre movimenti, pur l'avete da qualche tempo messa in pratica, ed è oltrecciò per sè medesima di non difficile esecuzione; la terza, la sola veramente nuova, è talmente semplice ed ovvia, ch'io non credo vaglia la pena il fare per essa alcuno esercizio apposito: sicchè a tal riguardo altro non mi resta a soggiungere.

Se poi il Movimento è lento, si userà quella che segna le frazioni del tempo, notando però che ogni tempo binario si segnerà col battere e levare, e ogni tempo ternario col battere, chiuder la mano e riaprirla alzandola, senza più darsi briga di battere piuttosto sul braccio che sul petto. La qual maniera di battere si userà anche sempre quando, durante lo studio di un solfeggio o canto a Movimento veloce, s'incontreranno difficoltà. Senza quest' avvertenza, noi incapperemmo nella difficoltà che abbiam detto di voler isfuggire, semplificando il sistema della battuta.

## § 15.

### CANTO SILLABICO CON ELISIONI E DITTONGHI. — TONDA.

(Da questo canto in poi avranno luogo non solo i dittonghi, ma ancora le elisioni. Ogniqualvolta pertanto l'ultima lettera di una parola sarà una vocale, ed una vocale sarà la prima della parola seguente, quelle due vocali si pronunzieranno così strettamente unite, che quasi paiano essere di una sola sillaba.

Così, per esempio, le parole *santo avviso*, dove fra l'*o* di *santo* e l'*a* seguente accade l'elisione, si pronunzieranno a un dipresso così: *sant'avviso*: dico a un dipresso perchè l'*o* di santo non deesi al tutto omettere, ma in alcun modo alla sfuggita pronunziare. Alcune volte, sebbene una parola termini e l'altra cominci con vocale, tuttavia non ha luogo l'elisione: il che accade sempre tra l'ultima parola di un verso, e la prima del verso che gli tien dietro, siccome può vedersi quì infra tra *paese* che chiude il quarto verso, e *A* che dà principio al quinto; ed alcuna fiata ancora, per certe convenienze del ritmo musicale, tra altre parole non estreme de' versi, come si farà notare, quando ne càpiti un esempio. Ma in ogni caso, dal vedere se una sola nota abbraccia tutte le vocali, oppure ogni vocale risponde ad altrettante note, si conoscerà dove debba o non debba farsi l'elisione.

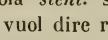
Tutte queste nozioni si daranno agli alunni prima d'imprendere la lettura misurata delle parole di questo canto, e si tradurranno in pratica, prima ripartitamente quà e là, dove si creda gli alunni possano trovare difficoltà, e poi in tutto il canto, nell'atto della lettura misurata delle parole.

Si domandi quale specie di misura sia quella del canto seguente, e come debbasi battere. La risposta ha da essere, che la misura è a quattro tempi binari, e la battuta a quattro movimenti. Il canto sarà poi studiato ed eseguito secondo questa risposta, salvo il mettere in opera il ripiego detto infine del § 14, quando alcuna difficoltà il richieda.

Si domandi ancora, posto che si fanno quattro movimenti per misura, qual sia la nota che vale un movimento, o (che torna allo stesso) un tempo, e qual sia quella che ne val due. La risposta dovrà essere che la nera vale un movimento ossia un tempo, e due la bianca. Dopo di che si farà notare che, per indicare la durata di quattro tempi, invece di scrivere due bianche legate, si usa un'altra nota, di cui ancora non s'è parlato; ed è la *tonda*, la cui figura si dirà essere come quella della bianca senza coda, e si farà vedere nel canto che segue, nell'ultima misura.

Il soprano (o tenore) legge in chiave *do*, terza linea, comunemente detta chiave di contralto.

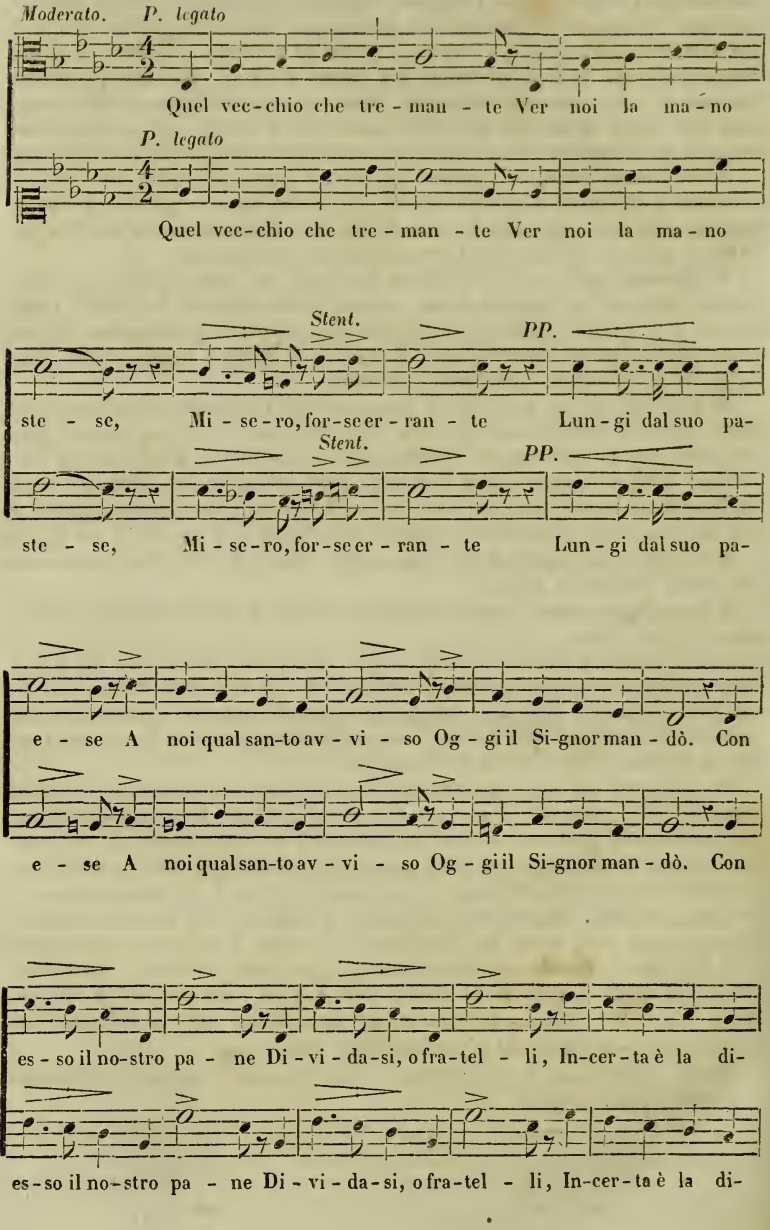
Nel ripigliare lo studio di questo canto, oltre alle prescrizioni del § 4, si osserverà che, per regola generale, ogniqualvolta ad una nota lunga succede una breve, come in *tremante*, *stese*, *errante*, ecc., la prima si rinforza alquanto dapprincipio per poi diminuirla, e insensibilmente recarsi a far piano la seconda, la quale debbe altresì farsi assai corta.

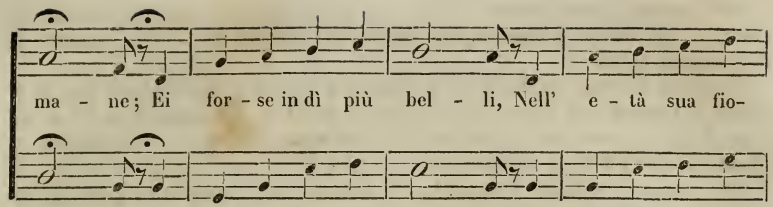
Si osservino, ma senza esagerazione, i piccoli segni > che si trovano sopra la parola *forse* del terzo verso, i quali voglion significare che bisogna attaccare con alquanto di gagliardia le note così segnate; ma, notate bene, le sole note così segnate: le altre debbono rientrare nel *piano*, che è il colorito dominante di questa frase. La parola *stent.* sovrapposta a *forse* è un'abbreviazione di *stentato* o *stentate*, che vuol dire rallentare e insieme, come ho detto, sforzare alquanto ogni nota, sicchè ne trapeli una certa idea d'esecuzione stentata ad arte. Le lettere *sf.* sono un'abbreviatura di *sforzando*, che vale a dire, quella nota debb'esser maggiormente forzata che non le altre portanti il solo segno >. Il segno  più prolungato dice poi che anche il rinforzo vuol essere nella proporzione del segno medesimo prolungato.

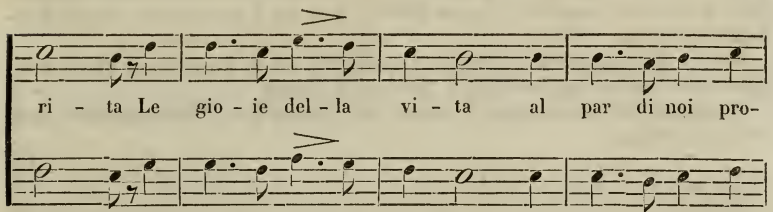
Tutte queste cose si praticheranno ripartitamente, prima di solfeggiare o cantare l'intero pezzo.)

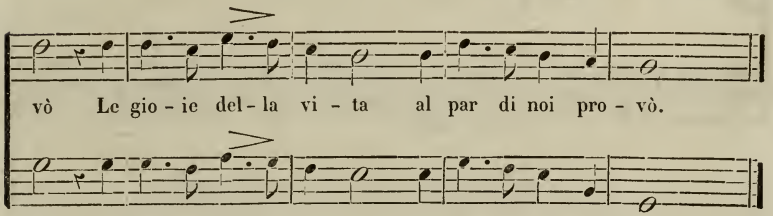
## MISERICORDIA PEI VECCHI.

*N.° 9.*





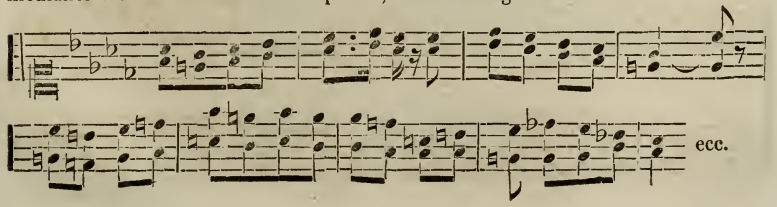




(Studio de' diesis preceduti dalla nota superiore, e seguiti da una nota qualunque. V. App. Cap. 3.° Art. 5.°.)

## § 16.

### DA *FA* MINORE A *DO* MAGGIORE.

(Prima d'incominciare lo studio del seguente solfeggio, per ciò che riguarda l'intonazione, è necessario preparare gli alunni alla enunciata modulazione, mediante alcuni esercizi sul meloplasto, simili al seguente:



i quali possono essere anche a una sola parte, purchè si abbia in mira di condurre gli alunni a passare con facilità dal *Fa* minore al *Do* maggiore, e da questo a quello.

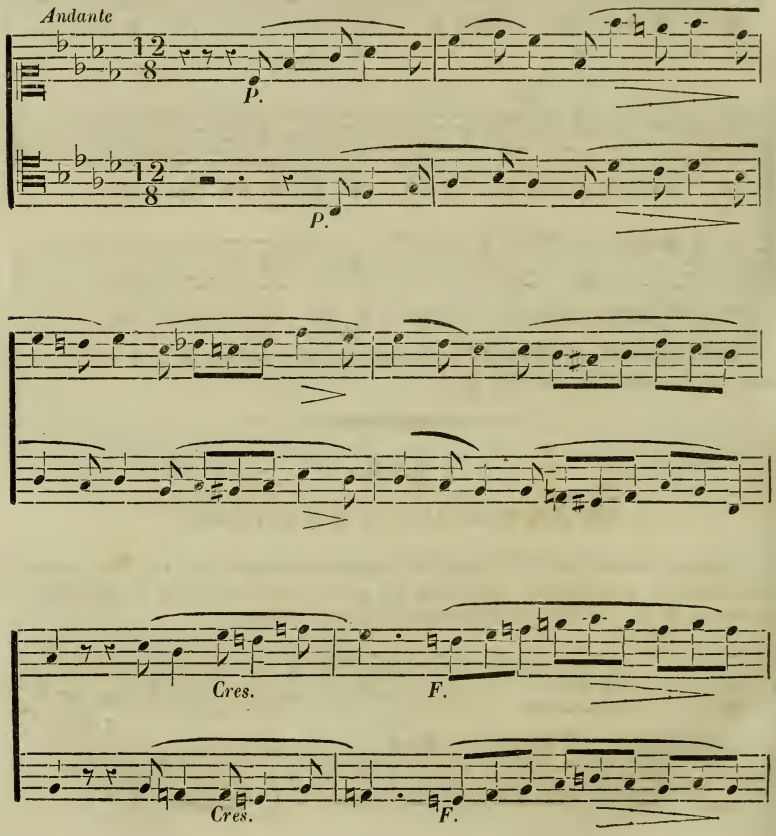
Dopo ciò si faccia esaminare il solfeggio, a vedere le modulazioni che vi si fanno: si troverà che alla quinta misura si passa in *do* maggiore e vi si rimane fino alla nona, dove si ritorna in *fa* minore, per ripetere esattamente le cinque misure già fatte dapprincipio.

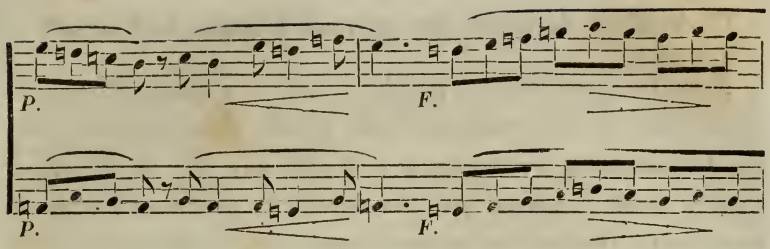
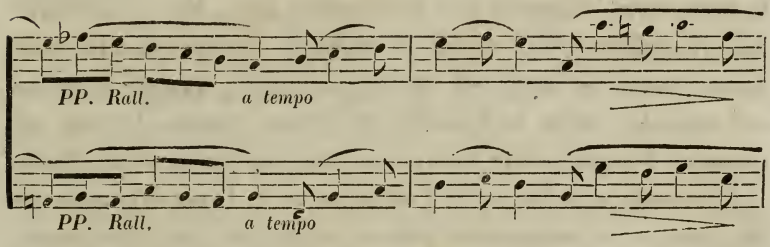
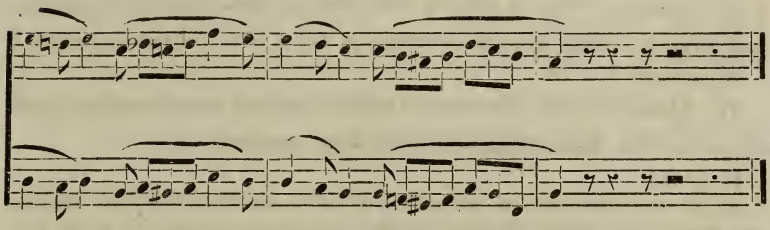
Per quanto riguarda la misura, si cominci col domandare quale specie siane quella del presente solfeggio, e come debbasi battere. La risposta ha da essere che la misura è a quattro tempi ternari, e la battuta a quattro movimenti. Il solfeggio sarà poi studiato ed eseguito secondo questa risposta, salvo il mettere in opera il ripiego detto in fine del § 14, quando alcuna difficoltà il richiegga.

Infine, nel ripigliarne lo studio, si osserverà, fra le prescrizioni finora date, quelle che trovano applicazione al presente solfeggio.

Il soprano (o tenore) legge in chiave *do*, quarta linea, comunemente detta chiave di tenore.

*N.°* 10.

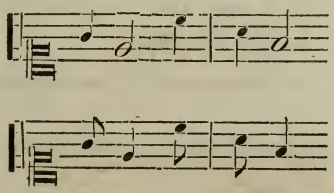




## § 17.

### LE RIMANENTI FIGURE DI NOTE E DI PAUSE.

(Si scrivano i seguenti due esempi:



e si facciano eseguire amendue colla battuta a quattro movimenti, e con Movimento eguale.)

D. L'effetto di questi due esercizi è simile o diverso?

R. È simile.

È simile certamente, perchè le note, quanto all'intonazione, sono le medesime nell'uno e nell'altro: *sol*, *mi*, *do*, *la*, *fa* (accennando il primo esempio), e *sol*, *mi*, *do*, *la*, *fa* (accennando il secondo); quanto poi alla durata, la prima nota vale un movimento, sì nel primo (accennando sempre interpolatamente l'uno e l'altro esempio), come nel secondo esempio; la seconda nota ne val due; la terza uno; la quarta uno e la quinta due. Ma i movimenti noi gli abbiamo fatti eguali in ambi gli esempi: dunque tanto hanno durato le nere nel primo esempio, quanto le crome nel secondo; tanto le bianche nel primo, quanto le nere nel secondo: dunque i due esempi doveano render lo stesso effetto.

Lasciando ora da parte l'eguaglianza o l'ineguaglianza del Movimento, e osservando solo il valore che noi attribuiamo alle figure, una per rapporto all'altra . . . . .

D. Quanto vale la croma (accennando la prima nota del 2° esempio) per rapporto alla nera (accennando la prima nota del primo esempio)?

R. La metà.

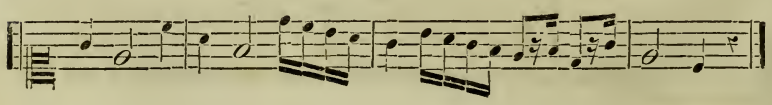
D. Quanto vale la nera (seconda nota del secondo esempio) per rapporto alla bianca (seconda nota, primo esempio)?

R. La metà.

(Si facciano interrogazioni analoghe per le tre rimanenti note: la risposta sarà sempre che quelle dell'esempio inferiore vagliono la metà di quelle dell'esempio superiore.)

Ma questi due esempi rendono lo stesso effetto: dunque possiamo conchiudere che uno stesso pensiero musicale può venire scritto in due maniere diverse, delle quali l'una in corrispondenza dell'altra (confrontando il 2° col 1° esempio) abbia tutte le figure della metà del valore, oppure (confrontando il primo esempio col secondo) l'uno abbia in corrispondenza dell'altra, tutte le figure di valore doppio.

(Si prosegua a scrivere il primo esempio, nella seguente maniera:



Ora, siccome ho proseguito quì il primo esempio, così proseguiamo anche il secondo. Ma il secondo esempio (come abbiam notato) ha le figure che valgon sempre la metà di quelle del primo. Dunque

D. Quali figure avrò da metter quì invece di questa biscroma? . . . . Abbiamo noi finora trovate note che vagliano la metà della biscroma?

R. Nossignore.

È necessario adunque inventarle. È subito fatto (se lo scolare già non l'ha indovinata, si scriva in disparte ). Non abbiamo noi dato due uncini alla biscroma per intendere che dovesse valere la metà della croma? Ebbene niente è più naturale che il foggiare con tre uncini la nota che si vuol far durare la metà della biscroma (si scriva dopo le due già scritte). E come chiameremo noi questa nuova figura? Dal numero de' suoi uncini la chiameremo *tricroma*.

Senza ch' io debba tornare su quest' argomento, noi possiamo fin d' ora prevedere il caso della necessità di un' altra figura che vaglia la metà della tricroma.

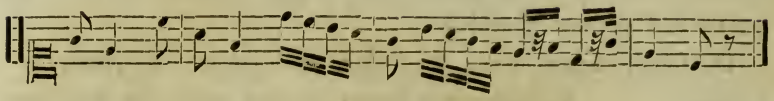
D. Come foggieremo noi questa figura, nel caso che ci càpiti?

R. Con quattro uncini (si scriva dopo le altre).

D. E la chiameremo?

R. Quattricroma.

E in simil modo potremmo avere la quinticroma con cinque uncini, valente la metà della quattricroma, la sesticroma ecc. con un numero d' uncini corrispondente al nome, e valente sempre la metà l'una dell'altra. Ma io non so d'aver veduto praticare oltre alla quinticroma. — Già è inteso che, essendovi più d' una tricroma o quattricroma o quinticroma, si può, invece degli uncini, tirare tre, quattro o cinque grosse linee che le abbracci tutte. — Proseguiamo la nostra scrittura.

( Si prosegua, interrogando sempre, la scrittura del secondo esempio, il quale infine dee riescire come segue:

ma, giunti alla pausa, s' interrompa, e si dica:

Eccoci un' altra volta fermi. Quì noi abbiam bisogno di una pausa che vaglia la metà della pausa di biscroma; vale a dire, abbiam bisogno della pausa di tricroma.

D. Nella pausa di biscroma, abbiamo una piccola asta inclinata (si scriva /) con due curve (si scriva 𝄾) che, unite all'asta, debbono riescire (𝄿). Come foggieremo la pausa di tricroma?

R. Con tre curve (si scriva 𝅀.)

D. E se occorresse il bisogno di una pausa di quattricroma o di quinticroma, come la foggiereste?

R. Quella di quattricroma con quattro curve, e l'altra con cinque (si scrivano le quì menzionate pause.)

D. Qual valore dareste alla pausa di tricroma?

R. La metà di quello della pausa di biscroma.

D. E alla pausa di quattricroma?

R. La metà di quello della pausa di tricroma.

D. E alla pausa di quinticroma?

R. La metà di quello della pausa di quinticroma.

Benissimo: ora possiamo terminare il nostro esempio (si termini).

D. Credete voi che, se noi eseguissimo questi due esempi, facendo nell'uno e nell'altro un' egual battuta a quattro movimenti, essi renderebbero lo stesso effetto?

R. Signor, sì.

Dunque, se voi sapete eseguire questo (il primo esempio), dovete saper eseguire quest'altro (il secondo), giacchè infine essi sono la stessa cosa scritta in due maniere diverse. Il che vuol dire che voi, senzachè ve ne siate accorti, già avete imparato le tricrome e le pause loro corrispondenti, purchè solo facciate un po' d'esercizio per abituar l'occhio a questa nuova maniera di scrittura.

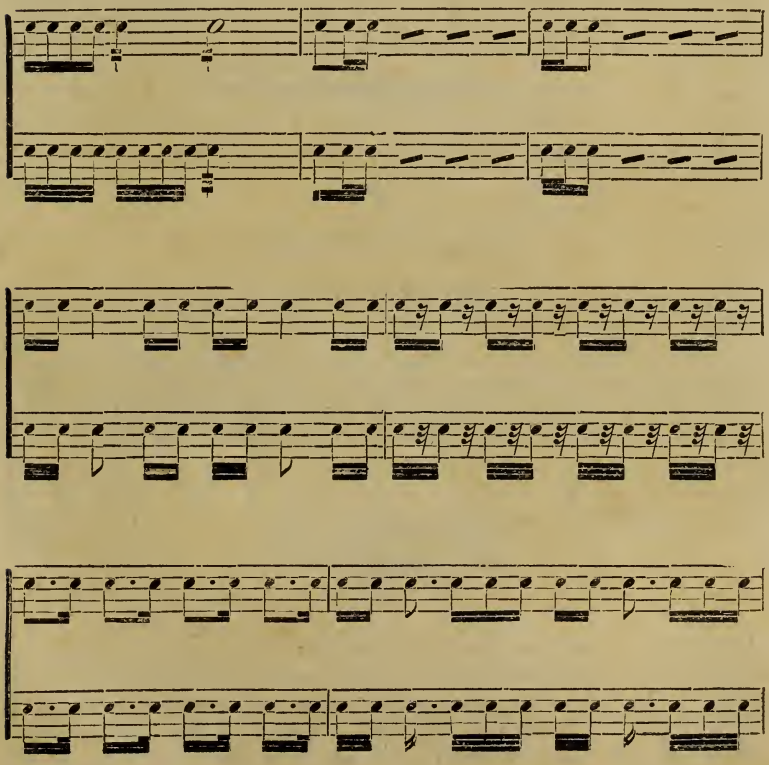
(Si studino i seguenti:

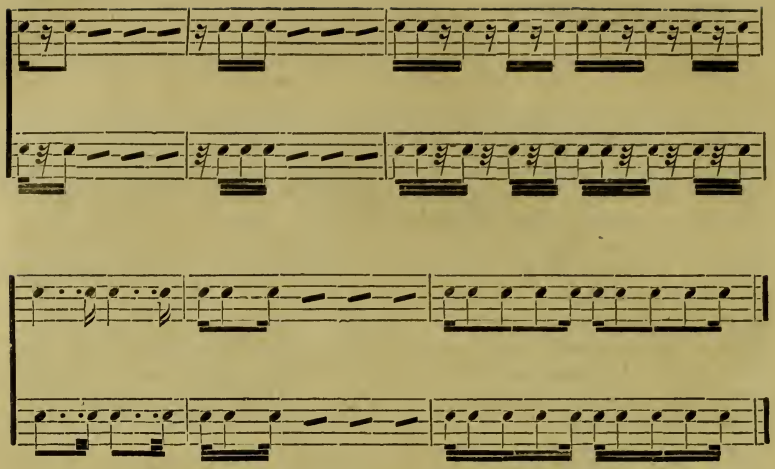
## ESERCIZI PER LE TRICROME E PAUSE LORO CORRISPONDENTI.

Si cominci, se fia d'uopo, col far istudiare il rigo superiore, prima a due movimenti per ogni tempo, e poi a quattro movimenti per ogni misura; quindi si faccia studiare nella stessa maniera il rigo inferiore, e ogniqualvolta s'incontra difficoltà, si raffronti col rigo superiore, alternando l'esecuzione de' due righi.

A questi esercizi si premetterà la spiegazione di segni non peranco conosciuti. I quali sono: 1° Uno o più tagli alla gamba di una o più nere o bianche, o sopra o sotto una tonda, i quali significano che, se il taglio è uno solo, l'una o il complesso delle nere o bianche o tonde debbono dividersi in tante crome, quante bastano ad eguagliare il loro valore; se i tagli sono due (come nel caso del 1° di questi esercizi), rigo superiore, si fa la stessa divisione in biscrome; se tre (come nel rigo inferiore), in tricrome, e così di seguito. 2° Certe grosse sbarre che si vedono nelle misure $2^a$, $3^a$, $8^a$, $9^a$ e $12^a$, le quali significano che bisogna ripetere tante volte la nota o, nel nostro caso, il gruppo di note che precede le sbarre, quante sono le sbarre medesime.)

N.° 11.



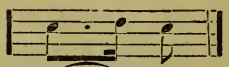


*N. B.* Quando parrà che l'esecuzione di questi esercizi sia abbastanza disinvolta, si potrà ristudiargli con la battuta a due soli movimenti per ogni misura.

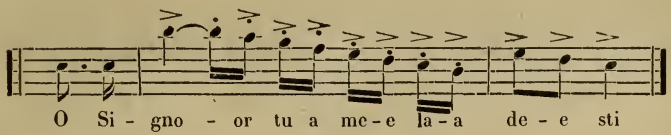
## § 18.

### CANTO CON VOCALIZZO.

(Finora i nostri canti sono stati sillabici, vale a dire, in essi ogni nota portava la sua sillaba, ed erano, come dicesi volgarmente, a nota e parola. In questo cominciamo ad introdurre il vocalizzo, col quale intendo designare l'esecuzione di due o o più note sopra la stessa sillaba. In tutti i passi vocalizzati bisogna unire la sillaba alla prima nota del passo, ed eseguire le altre note sopra la vocale di essa sillaba senza alterarla, quasichè, per esempio, la seconda parola del seguente canto fosse così scritta:




Allorchè in un passo vocalizzato càpita un'elisione, le due vocali si applicano una alla prima nota e l'altra alla seconda, se le note sono due soltanto, come nel verso *O Signor, tu a me la desti*, in cui *tu* si applicherebbe al *mi* (parlo della parte del soprano) e *a* al *re*. Se le note sono più di due, il compositore ha sempre cura di collocare la seconda vocale ove crede più conveniente. Quel che dico dell'elisione, di-

casi del dittongo. Nei passi vocalizzati si abbia a mente quanto già ci è occorso di dire nella precedente Sezione intorno al vocalizzo, cioè che le note riescano distinte l'una dall'altra, e ad un tempo legate con dolcezza. Un' esecuzione simile a questa.

sarebbe detestabile.

Riguardo alla misura è d'uopo domandare di quale specie sia, e come si batta, e secondo la risposta (quando sia adequatamente data) si eseguirà: il tutto conforme a quel che già abbiamo raccomandato nei §§ 15 e 16. Consultate anche il § 3 per ciò che riguarda la lettura misurata delle parole.

Non si ometterà di far ricerca delle modulazioni, le quali sono in *mi* minore alla 7ª misura, ritorno in *do* alla 9ª, in *re* minore alla 19ª misura, ritorno in *do* alla 23ª.

Si farà ancora notare che le crome, biscrome, tricrome e in generale le note che possono aver l'uncino o il taglio nella gamba, si scrivono coll'uncino nel canto sillabico, e col taglio nei passi vocalizzati.

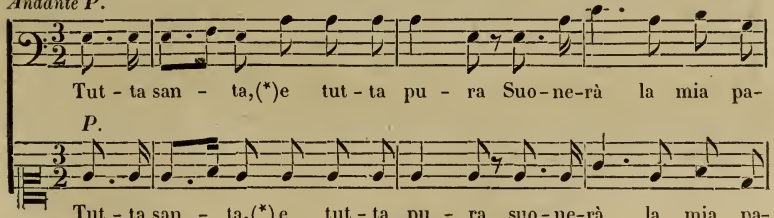
Nel ripigliarne lo studio non c'è nulla a dire, se non di applicare a questo canto quello che, di quanto finora si è prescritto, torna a proposito.

Il soprano (o tenore) legge in chiave *fa*, terza linea, comunemente detta chiave di baritono).

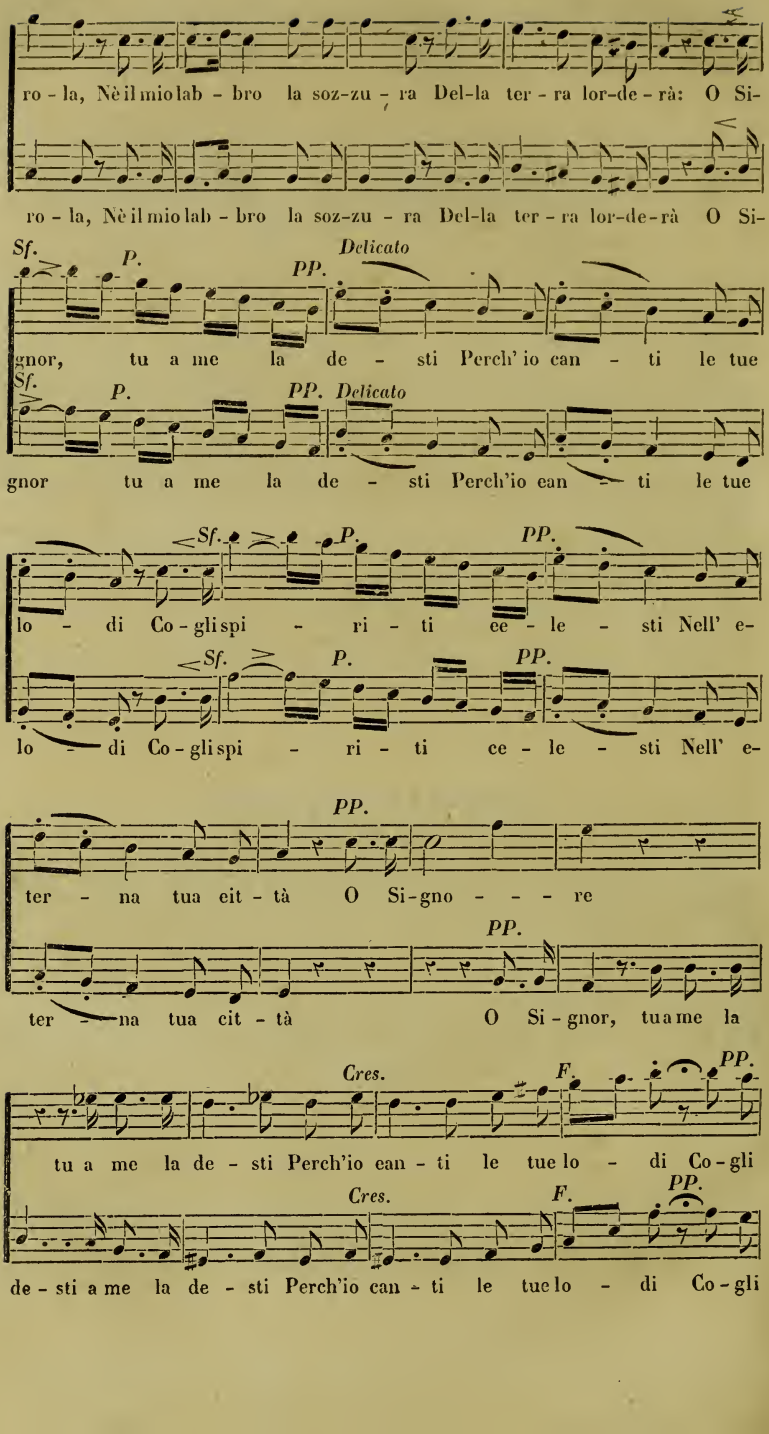
## PUREZZA NEI DETTI.

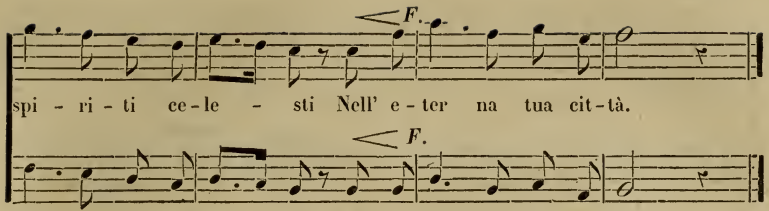
*N.*° 12.

*Andante P.*




(*) Quì, avvegnachè non siasi tra parole estreme del verso, tuttavia non ha luogo l'elisione, secondochè abbiamo avvertito nel § 15).


ro - la, Nè il mio lab - bro la soz-zu - ra Del-la ter - ra lor-de - rà: O Si-
ro - la, Nè il mio lab - bro la soz-zu - ra Del-la ter - ra lor-de-rà O Si-
Sf. P. PP. Delicato
gnor, tu a me la de - sti Perch' io can - ti le tue
Sf. P. PP. Delicato
gnor tu a me la de - sti Perch'io can - ti le tue
Sf. P. PP.
lo - di Co - gli spi - ri - ti ce - le - sti Nell' e-
Sf. P. PP.
lo - di Co - gli spi - ri - ti ce - le - sti Nell' e-
PP.
ter - na tua eit - tà O Si-gno - - - re
PP.
ter - na tua cit - tà O Si - gnor, tua me la
Cres. F. PP.
tu a me la de - sti Perch'io can - ti le tue lo - di Co - gli
Cres. F. PP.
de - sti a me la de - sti Perch'io can - ti le tue lo - di Co - gli

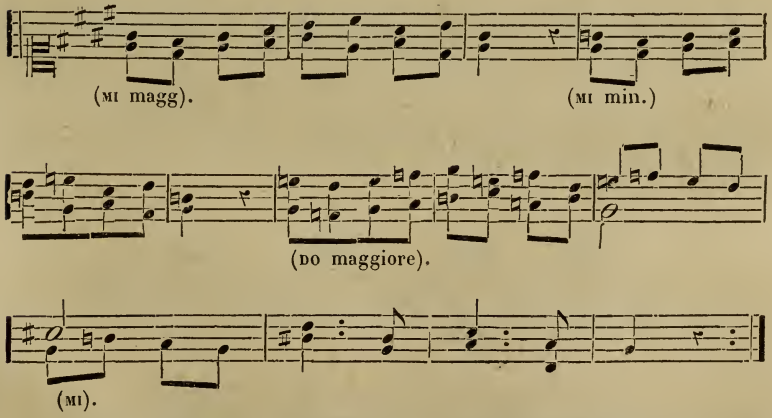



(Studio de' diesis preceduti da una nota qualunque e seguiti dalla nota superiore. V. App. Cap. 3.° Art. 6.°).

## § 19.

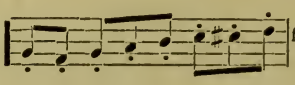
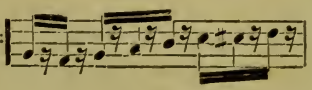
### DA *MI* MAGGIORE A *DO* MAGGIORE. — PUNTI SOPRA O SOTTO LE NOTE. — ACCIACCATURE. — APPOGGIATURE. — MORDENTE. — GRUPPETTO. — TRILLO.

(Si comincierà col preparare gli alunni alla or citata modulazione, e vi si perverrà mettendo prima il *mi* minore ad intermedio fra *mi* maggiore e *do* maggiore, e poi togliendo quest'intermedio; al qual uopo si faranno esercizi a due parti (od anche una sola) nel genere del seguente, notando che nel ripeterlo si tralascierà la frase che è in *mi* minore:



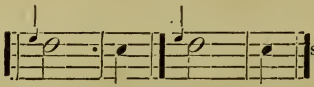
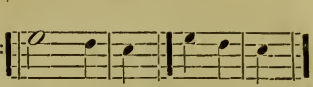

Nel seguente solfeggio, alle misure 28ª e 32ª, si presentano per la prima volta i punti al disopra o al disotto delle note; i quali si dichiarerà essere un'abbre-

viazione di scrittura, come quelli che si mettono dopo le note, ma in altro senso, che, cioè, i punti dopo le note le prolungano, sopra e sotto invece le accorciano; che in una parola le note puntate sopra o sotto debbono eseguirsi secche, come se invece di:

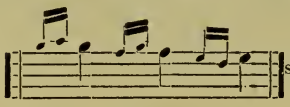
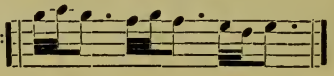

fosse scritto:


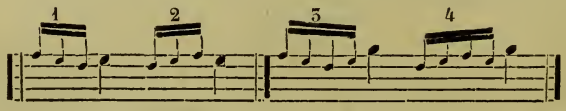
In questo solfeggio hanno luogo eziandio per la prima volta le acciaccature, le quali sono certe note che, perchè hanno una durata brevissima, si scrivono in piccolo, come vedesi nella 2ª, 3ª ed altre misure del solfeggio. La durata dell'acciaccatura si prende dalla nota che le vien dopo.

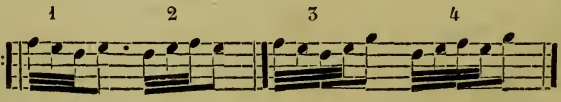
A proposito di notine, quantunque in questo Metodo non d'altra si faccia uso che dell'acciaccatura, tuttavia si spiegherà che ve n'ha di altre specie, cioè l'*Appoggiatura*, il *Mordente* e il *Gruppetto*. — E l'appoggiatura è una notina, la quale si appropria due terzi del valore della nota che le vien dopo, se questa è puntata, e solo la metà, se non è puntata; il che si dimostrerà scrivendo il seguente esempio:


si eseguisce:


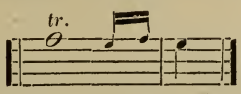
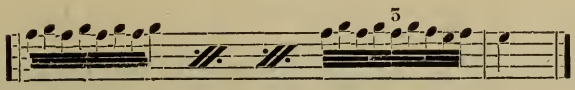
L'appoggiatura va a poco a poco in disuso; e difatto è inutile. — Il mordente è un gruppo di due notine, delle quali la prima è all'unisono della nota che segue, e l'altra a un grado sopra o sotto la prima. Il valore del mordente si prende dalla nota che gli vien dopo. Esempio:


si eseguisce:

Il mordente alcuna fiata si esprime non colle notine, ma con un picciol tratto di linea serpeggiante posto al disopra della nota, così: — Il gruppetto è un gruppo di notine, le quali sono tre, quando la seconda di esse è all'unisono della nota grande che segue, e quattro in caso diverso. Il valore del gruppetto a tre notine si prende sulla nota grande che gli vien dopo, a quattro, su quella che lo precede. Esempi:



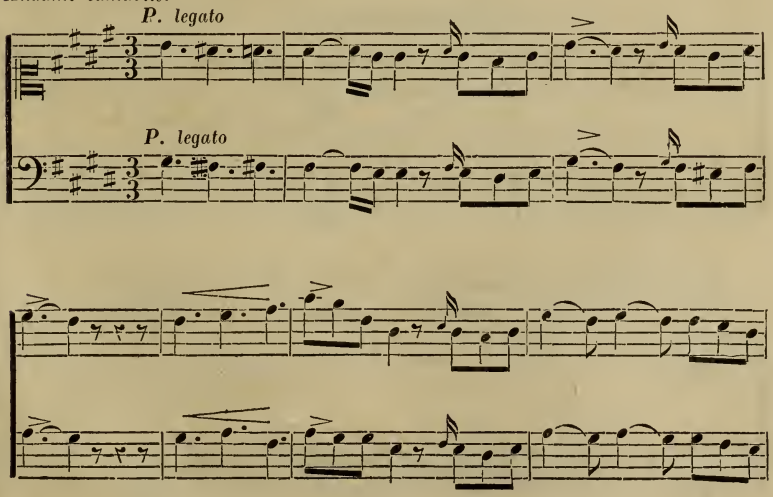

si eseguisce:


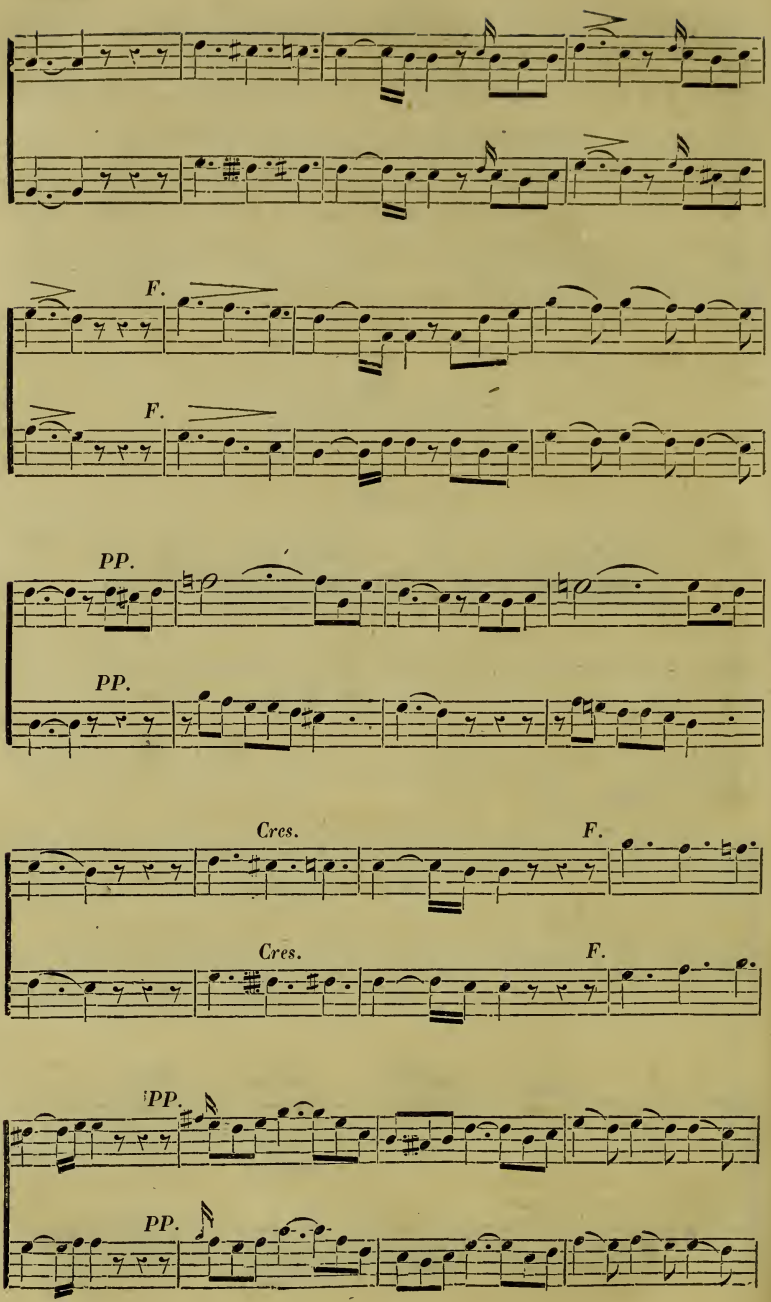
I gruppetti 1° e 3° diconsi discendenti, perchè cominciano con una notina alta e prosegue con notine più basse; i 2° e 4° diconsi ascendenti per la ragione contraria. Il gruppetto si esprime talvolta, invece delle notine, con un segno suo particolare, il qual è § per l'ascendente e ∽ pel discendente. Il gruppetto non si eseguisce sempre colla stessa velocità, ma bensì or più or meno velocemente, secondo la velocità o lentezza del Movimento.

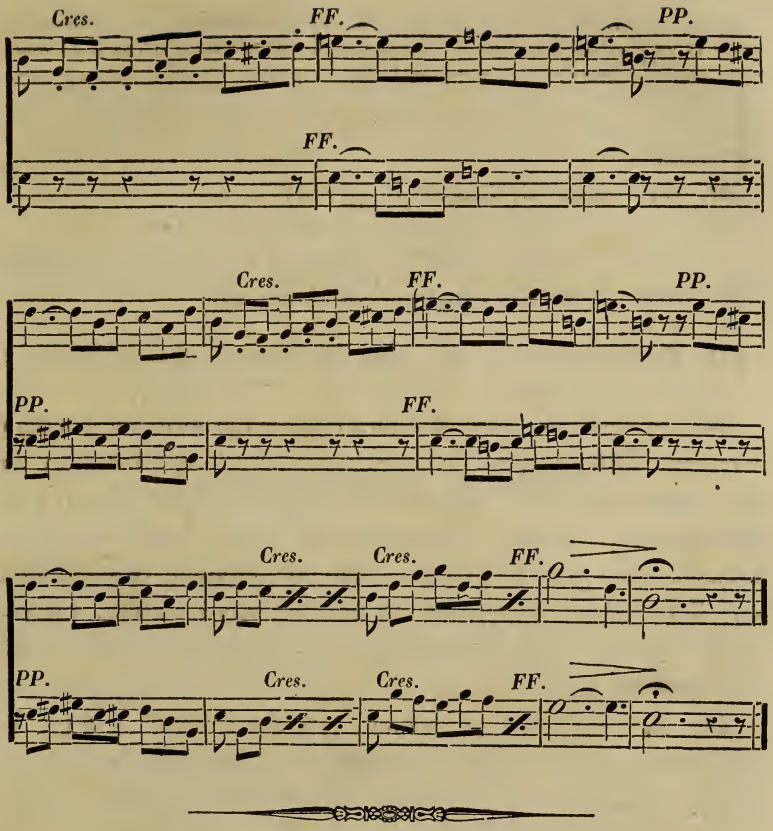
Per compiere infine le nozioni relative alle note di cui non si calcola il valore, si dirà ancora del trillo, ancorchè neppur d'esso non ci càpiti di far uso. Il qual è una successione alternata e rapida di due note, di cui la principale è scritta, e porta l'indicazione delle lettere *tr*; l'altra, che dicesi accessoria o ausiliare, non è scritta, e si sottintende sempre essere al di sopra della principale e in distanza di seconda maggiore o minore da essa. Esempio:

si eseguisce:

Del resto, oltre a ciò che si può raccogliere da quel che abbiamo detto nei precedenti paragrafi, e che a questo può venir applicato, nulla ci rimane a dire.

*N.*° 13.

*Andante cantabile.*



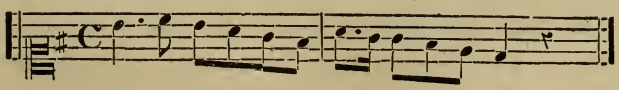

F.
F.
PP.
PP.
Cres.
F.
Cres.
F.
PP.
PP.



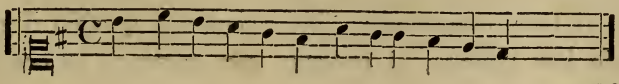

## § 20.

### VALORE ACCIDENTALE DELLE FIGURE DELLE NOTE.

(Facciasi imparar a solfeggiare, e insieme a battere il seguente esempio, insegnandolo *per eco:*



Imparato dagli alunni l'esempio, se ne scrivano le note senza il segno della lor durata, in questa maniera:



Quindi si scrivano i segni della durata, facendosegli suggerire da un alunno, il quale si sappia non aver ancora idea alcuna di quel che sia il valore accidentale delle note. L'alunno resterà certamente colpito quando, giunto al secondo tempo della seconda misura, vedrà che ci vogliono tre note di egual durata là, dove regolarmente ci vorrebbero due crome. Per toglierlo d'imbarazzo il maestro procederà nel seguente modo:

D. Che specie di misura è questa?

R. È la misura di tempo ordinario, ossia a quattro tempi binari.

D. Quest'aria che abbiamo imparato a solfeggiare, quante note vuole in questo tempo (2° della 2ª misura)?

R. Tre note.

D. Queste tre note sono esse di eguale o di varia durata?

R. Sono di egual durata.

Ma tre note di egual durata in un tempo formano il tempo ternario. Dunque quì, dove la misura è a tempi binari, v'ha un tempo che non è binario, ma bensì ternario. Non ve ne meravigliate: questa mescolanza di tempi binari e ternari accadrà assai più di frequente che nol credete. Ora sappiate che il complesso di queste tre note chiamasi *terzina*. La *terzina* è dunque sostanzialmente un gruppo di tre note, avente il valore di due.

Per far discernere le terzine, quando trovansi scritte, si suol porre sopra o sotto il gruppo delle tre note un 3, in questa maniera (si scriva un 3 sopra la terzina dell'esempio). Ma quando se ne incontrano molte di seguito, se ne segna soltanto una o due delle prime, e le altre si lasciano sottintendere: anzi alcuna fiata i gruppi di terzine sono così ben formati, che agevolmente si riconoscono per tali, ed allora si tralascia affatto di mettere il numero.

Come in quest'aria e in molte altre tre note hanno il valore di due, così accade ancora che due o quattro abbiano il valore di tre, cinque o sei di quattro, sette di sei, nove di otto, e via discorrendo. In tutti questi casi i compositori hanno cura di mettere sul gruppo di note formanti le duine, le quartine, le quintine, le sestine ecc., il numero 2, 4, 5, 6, affine di farle riconoscere; fuor solamente quando il gruppo, essendo ben distinto, si presenta con evidenza all'occhio dell'esecutore.

Nell'esecuzione, il maggiore o minor numero di note delle duine, terzine, quartine ecc., non allunga od accorcia già la durata del tempo o della misura: mai no, anzi sono le note esse medesime che vogliono esser tutte affrettate o rallentate alcun poco, cosicchè quel che v'ha di più o di meno sparisca, e la misura e i tempi restino sempre uguali.

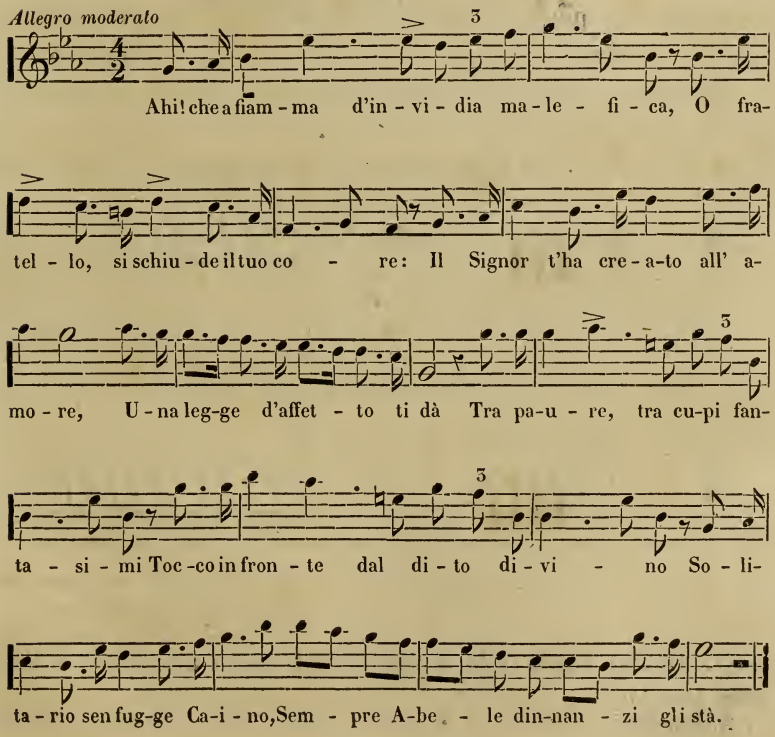
(Il seguente canto si farà studiare colle norme che il maestro a quest'ora dee conoscere, non ommettendo le solite ricerche intorno alle modulazioni ed alla misura. E per norma del maestro, le modulazioni sono queste: in *do* minore dalla 7ª all'8ª misura (riposo sulla 5ª di *do*), in *fa* min. e ritorno in *mi* bemolle nella 9ª misura, lo stesso nell'11ª misura.

Il canto è una sola parte, che si legge in chiave *sol*, seconda linea, comunemente detta chiave di violino).

## EFFETTI DELL'INVIDIA.

*N.°* 14.

*Allegro moderato*



## § 21.

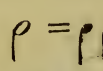
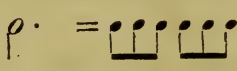
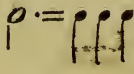
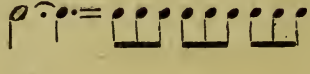
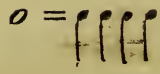
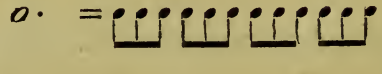
### DE' SEGNI USATI OGGIDI' PER INDICARE LA QUALITA' DELLA MISURA.

**D. Quante specie di misure abbiamo?**

R. A due, a tre, a quattro tempi binari, e a due, a tre, a quattro tempi ternari.

**Facciamo un' altra volta il quadro di queste sei specie di misure** (si scriva il seguente esempio, osservando le distanze quì indicate, affinchè poi possa capere ciò che si prescriverà di aggiugnere:

MISURE

| *a tempi* | *binari* | *ternari* |
|---|---|---|
| **2** |  |  |
| **3** |  |  |
| **4** |  |  |

**D. Quanti tempi vale questa bianca** (quella della misura a due tempi binari)?

**R. Due tempi.**

D. E queste due nere (quelle che seguono la detta bianca) quanti tempi vagliono?

R. Due.

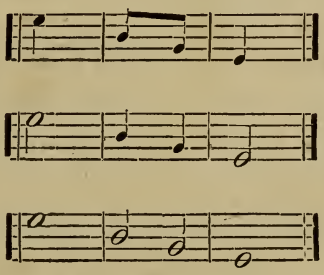
Dunque tant'è scrivere la misura a due tempi binari con una bianca, quanto con due nere.

D. Non è vero?

R. Sissignore.

Similmente tant'è scrivere la misura a due tempi ternari (indicandola) con una bianca puntata, quanto con sei crome; e lo stesso dicasi della misura a tre tempi binari scritta con una bianca puntata, o con tre nere, e così delle altre. Vuol dir dunque che quì noi abbiamo le nostre specie di misure scritte ognuna in due maniere equivalenti.

(Si scriva a parte quest'altro esempio:



Si faccia poi eseguire ad uno ad uno i tre righi, tutti con due movimenti per misura; cioè il rigo superiore con un movimento ad ogni valor di croma, il secondo con un movimento ad ogni valor di nera, ed il terzo con un movimento ad ogni valor di bianca, e i movimenti sempre eguali.)

D. Parvi egli che questi tre esempi rendano lo stesso effetto?

R. Signor, sì.

D. Per qual ragione questi esempi rendono tutti lo stesso effetto?

R. Perchè nel secondo le note hanno tutte un valore doppio di quelle che sono nel primo, e nel terzo tutte un valore doppio di quelle che sono nel secondo.

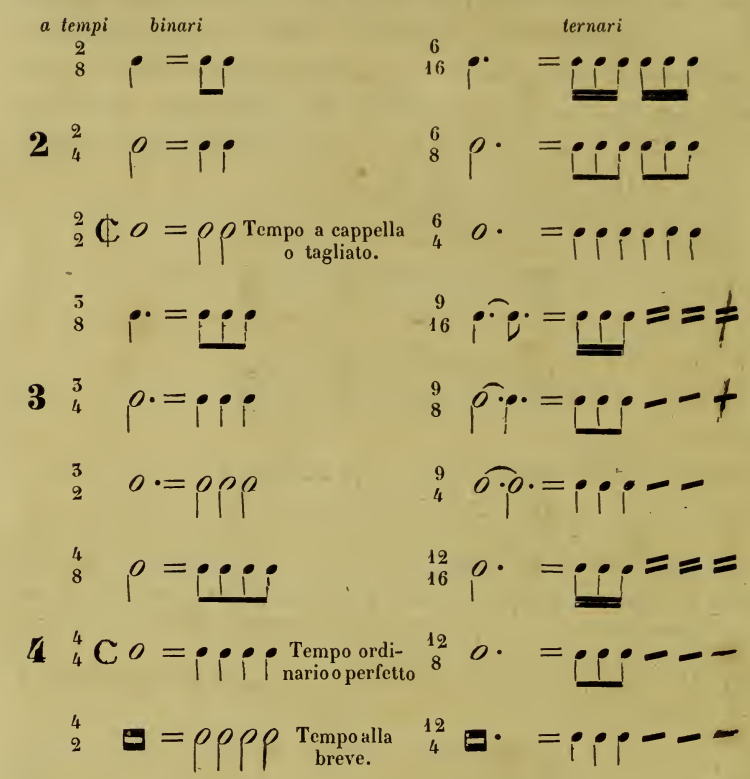
D. Ma in questo esempio (il 2° rigo) qual misura si ha?

R. La misura a due tempi binari.

Dunque anche nel primo, anche nel terzo esempio avremo la misura a due tempi binari, benchè espressa con note che vagliono tutte la metà, o tutte il doppio di quelle del secondo.

Dunque la misura a due tempi binari (rapportandosi all'esempio primitivo) può esprimersi non solo con una bianca o con due nere, ma ancora (si scriva a mano a mano le note, i numeri, le parole che si nominano, e che quì indicheremo fra parentesi, tanto che si venga a completare l'esempio nella guisa che segue:

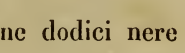
MISURE




con una nera (♩) o con due crome (=♫) oppure con una tonda (𝅝) o con due bianche (=𝅗𝅥 𝅗𝅥).

Come la misura a due tempi binari si può scrivere in tre diverse maniere, vale a dire nella maniera solita, e con le note che vagliano tutte la metà o il doppio di quelle che già

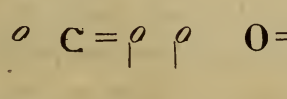
erano scritte; così tutte le altre specie di misura in tre maniere si possono scrivere (si scrivano le note che servono a compiere le tre maniere di tutte le rimanenti specie di misura, conforme alla sovrascritta tavola, salvo la serie più bassa di note, là dove entra la nota quadra; chè quivi è d'uopo fermarsi per dichiarare questa nota che ancor non si conosce dagli alunni).

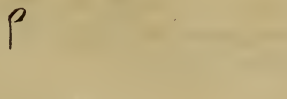
Quì troviamo un intoppo. Abbiamo da esprimere un valore doppio di quello della tonda. Come si farà? Mettere due tonde legate? No. V'ha una figura di nota che ancora non conoscete, e che rappresenta appunto un valore doppio di quello della tonda. Ella è questa (si scriva a parte ), e chiamasi *quadra*. Noi porremo dunque quì (nell'esempio primitivo) la quadra (), e poi quattro bianche (= ); poi una quadra puntata (·), e infine dodici nere (=  ).

Eccovi tutte le specie di misure scritte in tre maniere diverse.

Ma se ogni specie di misura può scriversi in tre maniere diverse, i segni, vale a dire i numeri che noi mettiamo in principio per indicare la qualità della misura, non bastano a indicare anche la diversità del modo di scriverla; perciocchè verbigrazia (si scriva a parte $\frac{2}{2}$) questi numeri indicano bensì la misura a due tempi binari, ma non se questa misura sia scritta con due crome (si accennino le due crome nell'esempio grande), oppure con due nere (le due nere inferiori), oppure con due bianche (le due bianche inferiori). È d'uopo dunque trovare un modo di indicare la qualità della misura, tale che indichi ancora le differenze nella maniera di scriverla.

(Si scriva le tre note del seguente esempio, cioè la quadra, la tonda e la bianca che sono in principio, e poi a mano a mano, facendo la spiegazione, tutto il resto:





D. Quante tonde ci vogliono per uguagliare il valore di una quadra?

R. Due.

D. E volendo esprimere il valore complessivo di tre tonde, come fareste?

R. Scriverei una quadra ed una tonda legate insieme, oppure una quadra puntata.

Così facciamo noi; e quel che diciamo della quadra, possiam dirlo della tonda e delle altre figure di note:

D. Non è vero?

R. Sissignore.

I nostri Antichi invece facevano diversamente. Essi, quando furono inventate le figure delle note, ed anche lungo tempo dopo, non conoscevano ancora, come noi, l'uso della legatura nè del punto. Perciò fu loro necessario stabilire che una quadra dovesse valere, ora due, ora tre tonde; e così la tonda dovesse valere or due, ora tre bianche, a norma di un segno che mettevasi in principio della cantilena. Senza parlarvi di tutte le modificazioni alle quali andò soggetto il detto segno, vi dirò che infine fu fissato che, quando si voleva che la quadra valesse due tonde, oppur la tonda valesse due bianche, il segno era e per la quadra e per la tonda un semicircolo (si scriva alla quadra , ed alla tonda ).

quando poi si voleva che la quadra valesse tre tonde, o la tonda tre bianche, il segno era per l'una e per l'altra un circolo intero (si scriva alla quadra , ed alla tonda ).

Notate però che questi segni si scrivevano così schietti, quando il Movimento della battuta era lento; essendo questo veloce, i segni si tagliavano in questa maniera (si scriva a parte ).

D. Ciò posto, trovatemi in questo quadro (accennando la grande tavola già scritta) la misura che contiene esattamente il valore di una quadra.

R. Ella è la misura a quattro tempi binari espressa da una quadra, o da quattro bianche, la quale trovasi la più bassa del quadro.

D. Credete voi che, volendo farla all' uso antico, si potrebbe mettere il semicircolo, per indicare che la quadra vale quattro bianche o, che torna allo stesso, due tonde?

R. Signor, sì.

Scriviamo dunque il semicircolo (si segni il semicircolo alla misura sovraccennata, che trovasi la più bassa del quadro).

D. Trovatemi ora la misura che contiene esattamente il valore di una tonda.

R. Ella è la misura a quattro tempi binari espressa da una tonda o da quattro nere, che trovasi immediatamente sopra quella di cui si è parlato dianzi.

D. Credete voi che anche quì, volendo farla all'uso antico, si potrebbe mettere il semicircolo?

R. Signor, sì.

Scriviamolo dunque (si eseguisca).

D. Se ben guardate, voi potete ancora trovare in questo quadro un'altra misura che contiene esattamente il valore di una tonda.

R. Oh sì. È la terza delle misure a due tempi binari.

Anche quì dunque possiam mettere il semicircolo (si eseguisca). Ma poichè questa è misura a due tempi, epperciò passa naturalmente più veloce del doppio che non questa a quattro tempi (la penultima), ne segue che, volendo imitar gli Antichi, il segno debb'essere tagliato (si tagli il segno come vedesi nell'esempio). Dirò di più che, se noi volessimo imitare in tutto gli Antichi, anche in questa misura (nell'ultima) il segno dovrebb'essere tagliato, perchè essi prendevano quì un Movimento assai veloce e vi applicavano la battuta, non a quattro, ma a due tempi. Ma lasciamo di ciò (si cancelli il semicircolo che già era scritto): a momenti scopriremo una nuova maniera di segnarla. Intanto vi dico che questa misura (la terza a quattro tempi) ha preso il nome di *tempo alla breve (tempo alla breve)*, questa (la seconda a quattro tempi) *tempo ordinario* secondo alcuni *(tempo ordinario)*, o secondo altri *tempo perfetto (o perfetto)*, e questa (la terza a due tempi) *tempo a cappella* o *tempo tagliato (tempo a cappella o tagliato)*.

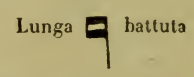
Questi nomi hanno la loro ragione, che vi riesce utile il conoscere.

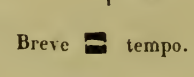
Voi dovete sapere che la prima figura di note, che sia stata inventata, è la quadra.

D. Dopo la quadra qual credete siasi inventata?

R. La tonda.

No. Fu un'altra ora generalmente sconosciuta, perchè passata totalmente in disuso, la quale chiamavasi *lunga*, per contrapposto alla quadra che allora chiamavasi *breve* (si scriva a parte le seguenti note coi loro nomi di *lunga* e *breve*.




D. Qual è la nota che ora noi prendiamo ordinariamente per esprimere la durata di un tempo?

R. La nera.

Ebbene: la quadra, ossia, diremo cogli Antichi, la breve fu inventata per esprimere, precisamente come fa adesso la nera, la durata di un tempo (si scriva *tempo* dopo la breve). La lunga poi fu inventata per esprimere la durata di una battuta o misura che vogliate dire (si scriva *battuta* dopo la lunga). Ora l'essere la quadra stata inventata per esprimere la durata di un tempo, fece sì che il semicircolo ed il circolo furono chiamati *segni del tempo*. E sebbene, posta in disuso la lunga, la quadra sia subentrata a farne le veci, e a rappresentare, non più un tempo, ma una battuta; sebbene i detti segni siano stati trasportati dalla quadra alla tonda: ciò non ostante hanno sempre conservato il loro nome primitivo. Ed ecco il perchè anche adesso chiamansi segni del tempo quelli che propriamente dovrebbersi chiamare segni della misura. Dicesi poi tempo *alla breve* questo (l'ultimo), perchè appunto in ogni misura si contiene il valore di una quadra, che anticamente chiamavasi *breve*; dicesi da altri tempo *a cappella*, perchè il suo

uso a poco a poco si restrinse alla musica da chiesa. Questo (il terzo a due tempi) fu usato bene spesso nella musica ecclesiastica in vece del tempo alla breve; epperciò ne ereditò il nome, chiamandosi anch'esso *a cappella*, e da taluni, ma assai impropriamente, tempo *alla breve*. Dicesi poi da altri tempo *tagliato*, perchè il segno del tempo è tagliato.

Gli Antichi erano assai preoccupati da una certa idea di perfezione ch'essi attribuivano a certi numeri. Il numero tre, verbigrazia, era per loro il più perfetto : onde chiamavano *perfetto* il tempo ternario, e *imperfetto* il binario. Ma in seguito si cambiò opinione (almeno per ciò che riguarda la musica) e si chiamò *perfetto* il tempo binario o quaternario, e *imperfetto* il ternario. Ed ecco il perchè alcuni ritengono ancora la denominazione di *tempo perfetto* a questo (il penultimo). La maggior parte però s'accorda a chiamarlo *tempo ordinario*; la qual denominazione assai meglio gli conviene, perchè questa specie di misura è divenuta d'un uso così frequente, che si è presa per base della segnatura di tutte le altre misure; di quella segnatura che in oggi generalmente si usa, e che forma l'oggetto del quale principalmente ora ci occupiamo.

Vediamo ora qual sia questa segnatura.

Ho detto che la misura, così detta di tempo ordinario, si prende per base della segnatura di tutte le altre : raffrontiamo dunque tutte le altre a questa.

(Si accennino le due crome della prima misura a due tempi binari, e si dica:

D. Quante crome vi sono quì ?

R. Due.

D. Quante ce ne vorrebbero per fare una misura di tempo ordinario ?

R. Otto.

Dunque ecco trovata la segnatura di questa specie di misura : un due (2) ed un otto (8) ; che vuol dire due per otto, due invece di otto , cioè che laddove nel tempo ordinario ci vorrebbero otto crome, quì ce ne vogliono due soltanto.

D. Ragionando nella stessa maniera, come dovrebbesi segnare quest'altra misura (accennando le due nere della seconda misura)?

R. Con due e quattro.

(Si scriva $\frac{2}{4}$.)

D. E come la chiameremo?

R. Due per quattro.

(Se l'alunno non sapesse dare queste risposte, si dica:

D. Quante nere sono in questa misura?

R. Due.

D. E quante sono nel tempo ordinario?

R. Quattro.

Dunque la risposta viene da sè: *due per....*

R. Quattro.

(Con lo stesso procedimento si cerchi come debbansi segnare tutte le altre misure, avvertendo però di trovare bensì la segnatura del tempo a cappella che è $\frac{2}{2}$, e del tempo ordinario che è $\frac{4}{4}$, ma di cancellarla poi, lasciando solo il ¢ e il solo C che sono i segni usati.)

Ma che cosa significano, a voler penetrare nel loro più recondito senso, questi due numeri con cui si segnano le varie specie di misure? Fa d'uopo che anche ciò io vi dichiari.

Raduniamo sotto un solo punto di vista tanto i numeri superiori, quanto gl'inferiori.

Se ben guardate, i numeri superiori (ciò si dirà, rapportandosi all'esempio già scritto sulla lavagna, e a mano a mano si scriverà a parte il nuovo esempio che segue:

| *Numeri superiori* | | | | *Numeri inferiori* | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Nelle misure | | | | Tonda | Bianca | Nera | Croma | Biscroma. |
| a tempi binari | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 4 | 8 | 16 ) |
| a tempi ternari | 6 | 9 | 12 | | | | | |

i numeri superiori, dico, non sono altri che il 2, il 3 e il 4 nelle misure a tempi binari, e in quelle a tempi ternari gli stessi numeri moltiplicati per 3, cioè il 6 che è tre volte il 2, il 9 che è tre volte il 3, e il 12 che è tre volte il 4. I numeri inferiori poi sono il 2, il 4, l'8 e il 16, e in qualche musica antica anche l'1.

Ora per cominciar a dire de' numeri inferiori, guardate ancora l'esempio, e vedrete che dove c'è il 2, trovansi sempre delle bianche (si verifichi, non solo riguardo al 2, ma ancora riguardo agli altri numeri, nel grande esempio, e si scriva nel nuovo *Bianca* e quindi gli altri nomi); dove c' è il 4, trovansi sempre delle nere; dove c' è l' 8, sempre crome; e dove c' è il 16, sempre biscrome. Se ci fosse l'1, trovereste in riscontro una tonda. — Dunque ciò vuol dire che il numero inferiore indica una figura di note, cioè l'1 indica la tonda; il 2 la metà della tonda, ossia la bianca; il 4 la quarta parte della tonda, ossia la nera; l' 8 l'ottava parte della tonda, ossia la croma; e il 16 la sedicesima parte della tonda, ossia la biscroma.

Il numero superiore poi indica due cose. E la prima è, se la misura sia a due, a tre od a quattro tempi binari, o ternari. E infatti, il 2 e il 6 (il quale non è altro che tre volte lo stesso 2) indicano la misura a due tempi, e nello stesso modo il 3 e il 9 (che non è altro se non tre volte il 3) indicano la misura a tre tempi; e infine il 4 e il 12 (che è tre volte il 4) indicano la misura a quattro tempi. Ma, notate bene, tanto il 2, quanto il 6 indicano la misura a due tempi, con questa differenza però che il 2 indica due tempi, binari il 6 invece indica due tempi ternari. Similmente il 3 e il 4 indicano una misura a tre od a quattro tempi binari, e il 9 e il 12 indicano una misura egualmente a tre od a quattro tempi, ma tempi ternari.

La seconda cosa indicata dal numero superiore si è, quante della figura indicata nel numero inferiore ci vogliano a comporre quella data specie di misura. Onde (si scriva a parte: $\frac{2}{4}$) se io proponessi questa segnatura, voi dovreste così ragionare: *Il numero inferiore indica la quarta parte della tonda ossia la nera, e il numero superiore dice 2. Dunque la misura segnata due e quattro dee contenere due nere.*

D. E a quanti e quali tempi sarebbe questa misura?

R. A due tempi binari.

D. Perchè?

R. Perchè il 2, che è il numero superiore, indica due tempi binari.

(Si facciano interrogazioni analoghe per alcune delle altre misure del grande esempio, finchè basti per assicurarsi che l'alunno conosce bene il valore di queste segnature.)

Io ho scritto e vi ho fatto trovare la segnatura di queste varie maniere di scrivere le sei specie di misure che abbiamo nella musica, e penetrarne il senso, quasi non per altra ragione, che per farvi conoscere addentro il sistema della segnatura delle misure, ossia (come in generale, benchè impropriamente, si dice) dei tempi: imperciocchè la massima parte di queste maniere o sono poco usate o totalmente fuori d'uso. Ecco: io cancellerò quelle che son fuori d'uso (si cancellino $\frac{4}{2}, \frac{2}{2}, \frac{2}{8}, \frac{12}{4}, \frac{12}{16}, \frac{9}{4}, \frac{9}{16}, \frac{6}{4}, \frac{6}{16}$ con le note loro attinenti). Notate che il quattro per otto, ossia la misura a quattro tempi, in cui ogni tempo è rappresentato da una croma, s'usa, è vero, ma non si segna con quattro e otto come dovrebbesi, per indicare ch'ella è a quattro tempi, bensì con due e quattro (si cancelli $\frac{4}{8}$ e si scriva $\frac{2}{4}$): il Movimento largo ed accelerato decide poi se debba considerarsi a due od a quattro tempi. Così in ultima analisi, le specie di misure, in quanto al modo usato di segnarle, sono: a due tempi binari, il così detto tempo tagliato, o tempo a cappella, segnato col semicircolo tagliato, e il $\frac{2}{4}$; a tre tempi binari, il $\frac{3}{4}$ e il $\frac{3}{8}$; a quattro tempi binari, il così detto tempo ordinario, segnato col semicircolo, ed il $\frac{2}{4}$ lento: a due tempi ternari il $\frac{6}{8}$, a tre tempi ternari il $\frac{9}{8}$, a quattro tempi ternari il $\frac{12}{8}$.

Onde potete vedere che se, come già si sono abbandonate tutte le altre maniere, si abbandoneranno anche il $\frac{2}{4}$ a quattro tempi, il $\frac{3}{8}$ e il tempo a cappella, il sistema della scrittura delle misure sarà portato alla sua possibile semplicità. Per ora è necessario che noi impariamo quello che s'usa.

(Studio de' diesis preceduti e seguìti da una nota qualunque. V. App. cap. 3° art. 7°).

## § 22.

### DA *LA* BEMOLLE A *DO*.

(La modulazione di cui si tratta, non presenta difficoltà, se non in quella parte a cui tocca il *mi* bequadro dell'accordo di *do* ( mis. 28ª e 30ª ), giacchè l'altra nota *do*, essendo comune col tuono di *la* bemolle, si offre facile all'intonazione. Egli è dunque intorno al detto *mi* bequadro che si dovrà preparare gli alunni; il che riescirà ovvio, attenendosi alle norme che son segnate nel cap. 3°, art. 6°. dell'appendice.

Si ricercheranno le modulazioni, le quali sono: *mi* bemolle alla 10ª misura, ritorno in *la* bemolle col *re* bemolle del soprano alla 17ª misura, in *re* bemolle alla 19ª, ritorno in *la* bemolle alla 21ª, e infine *do* alla 28ª, *la* bemolle alla 29ª, *do* alla 30ª e *la* bemolle alla 31ª. Gli altri accidenti non danno luogo che ad alterazioni.

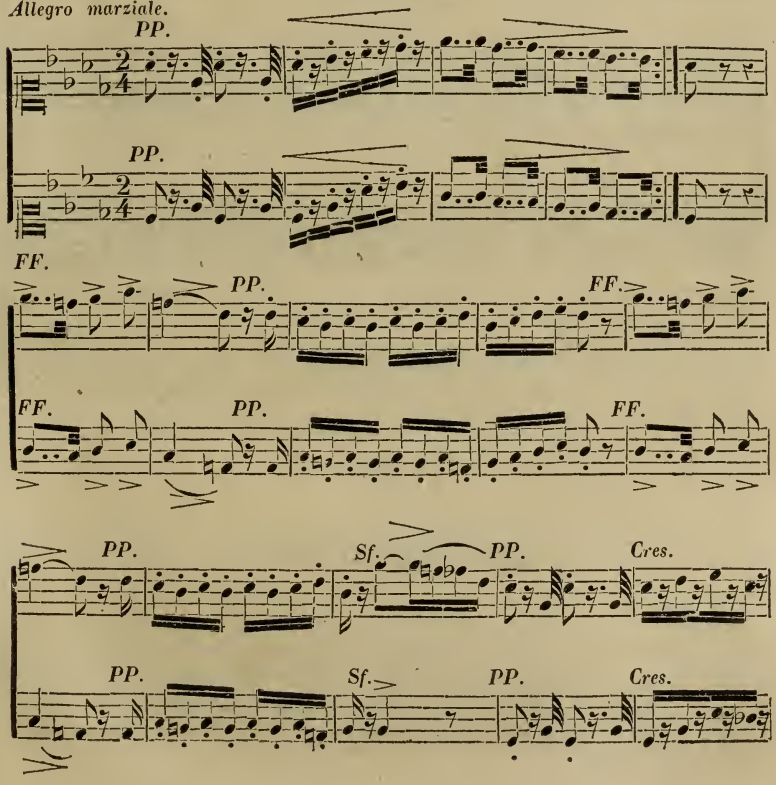
Si domanderà della misura, che è a due tempi binari, e dal suo segno chiamata *due per quattro*.

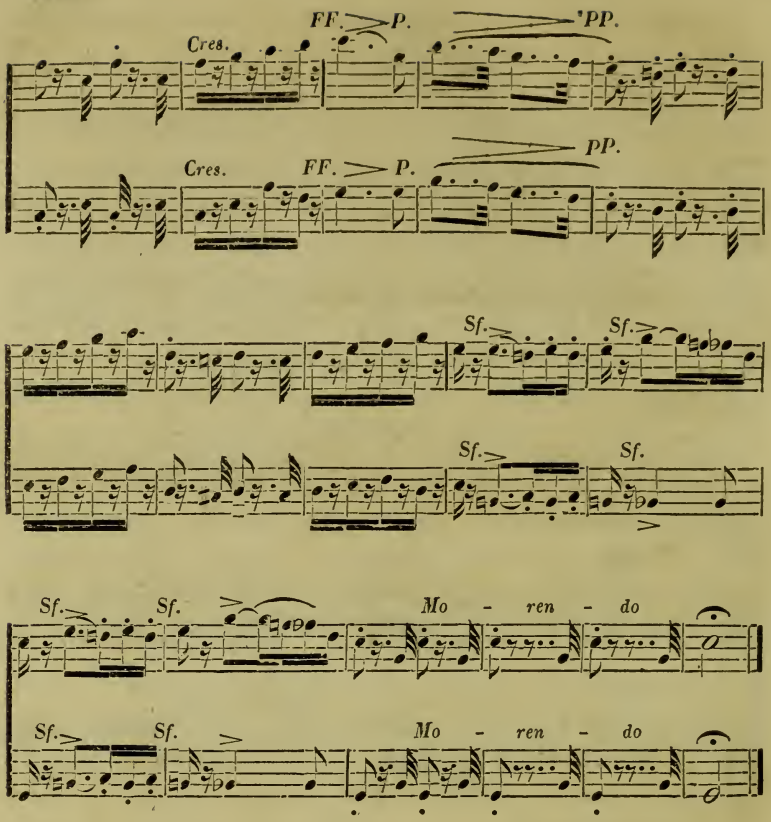
Del resto si seguiranno le norme che già il maestro dee conoscere.

Le due parti leggono in chiave *do*, prima linea, comunemente detta chiave di soprano.

*N.°* 15.

*Allegro marziale.*






## § 23.

### CANTO DI ESPRESSIONE.

(Premesse le solite ricerche intorno alle modulazioni ed alla misura, si studierà questo canto coi procedimenti finora praticati. Di modulazioni propriamente dette quì ve n'ha tre, cioè si passa al tuono di *fa* diesis minore nella 5ª misura, in *la* nella 7ª, si torna in *re* nella 9ª, si passa in *sol* nella 13ª, e nella 14ª si torna al tuono primitivo per rimanerci sino al fine. Tutte le altre note coll'accidente si possono considerare come alterazioni.

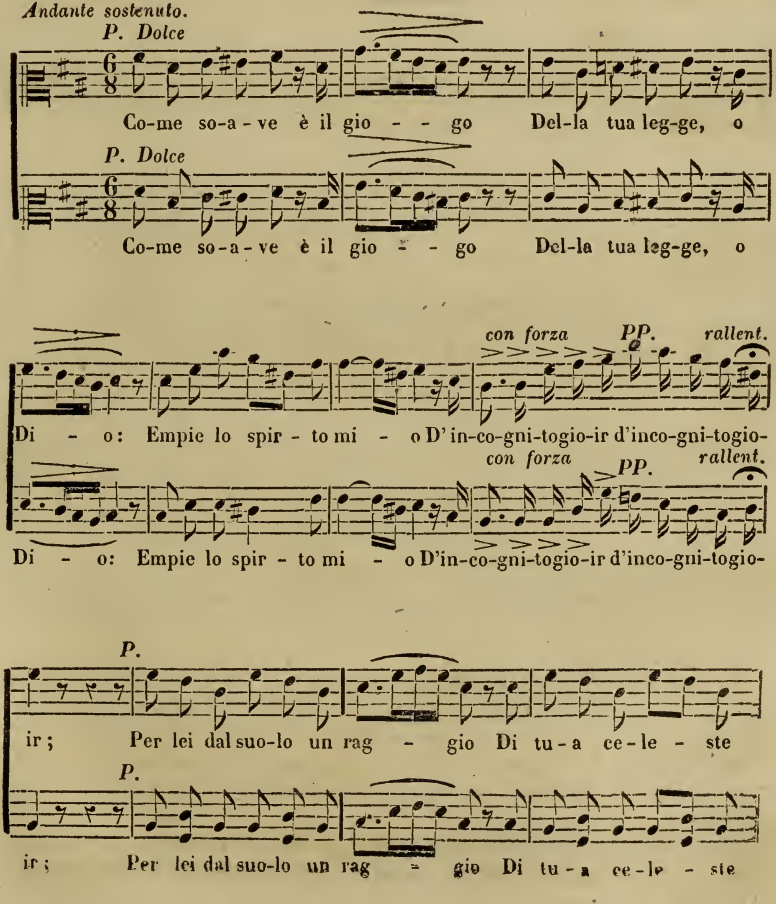
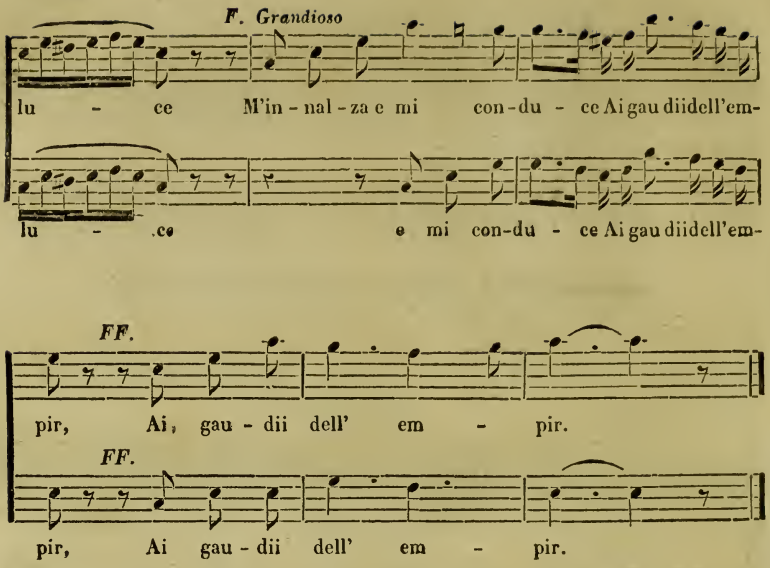
Nel ripigliar lo studio di questo canto, oltre all'osservanza delle prescrizioni date nel § 4, e di quelle che, sparse quà e là, possono nel caso presente tornare a proposito, si avrà cura di eseguirlo, dirò così, a mezza voce, in modo che le diverse gradazioni di forza siano proporzionate a questa tinta di dolcezza che dee dominare.

Le due parti leggono in chiave *do*, seconda linea, comunemente detta chiave di mezzo soprano.

## DOLCEZZA DELLA LEGGE DIVINA.

*N.° 16.*

*Andante sostenuto.*



## § 24.

### DA *MI* BEMOLLE A *DO*.

(La modulazione, di cui si tratta in questo paragrafo, non presenta difficoltà che già non sia stata superata dai nostri alunni; sicchè non ispenderemo altre parole su tale oggetto.

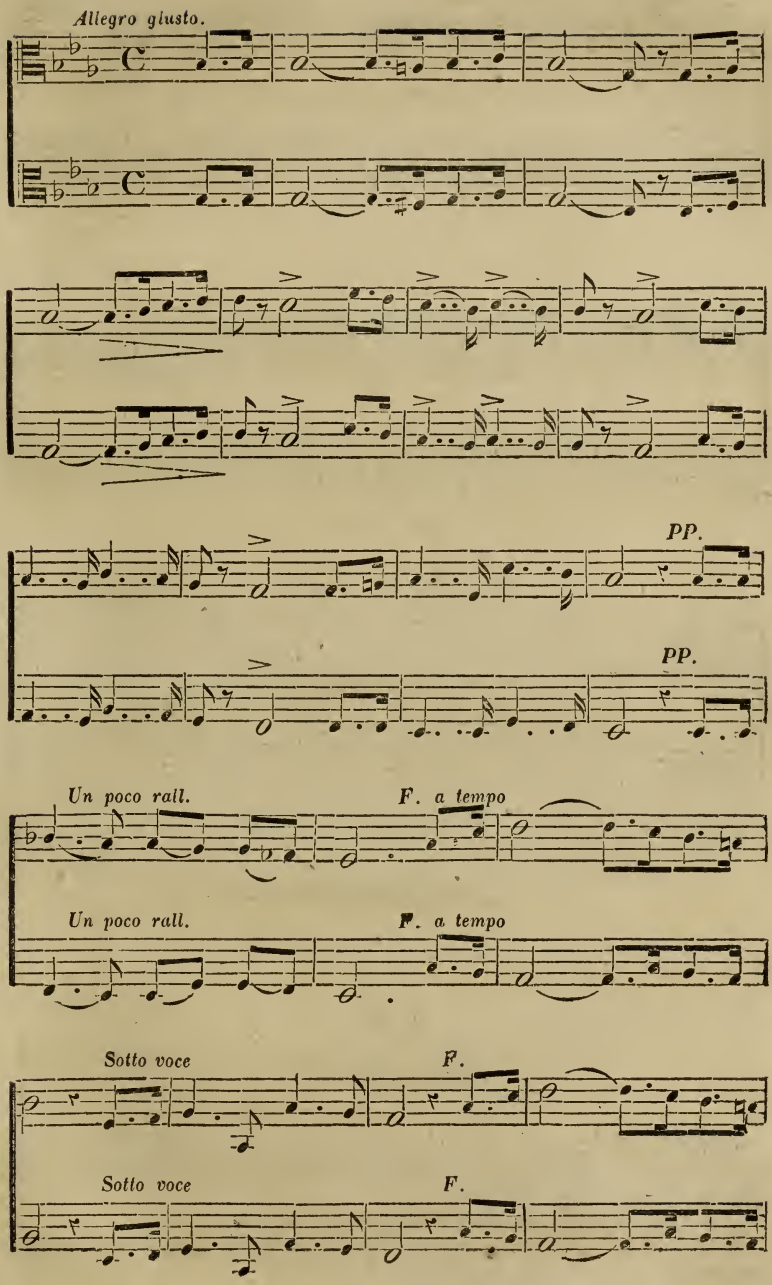
Si ricercheranno le modulazioni, le quali sono: *si* bemolle maggiore nell'8ª misura, *mi* bemolle minore nella 11ª, maggiore nella 13ª; in *do* maggiore alla 20ª misura, ritorno nella 24ª e di poi replica di queste due modulazioni. Gli altri accidenti non danno luogo che ad alterazioni.

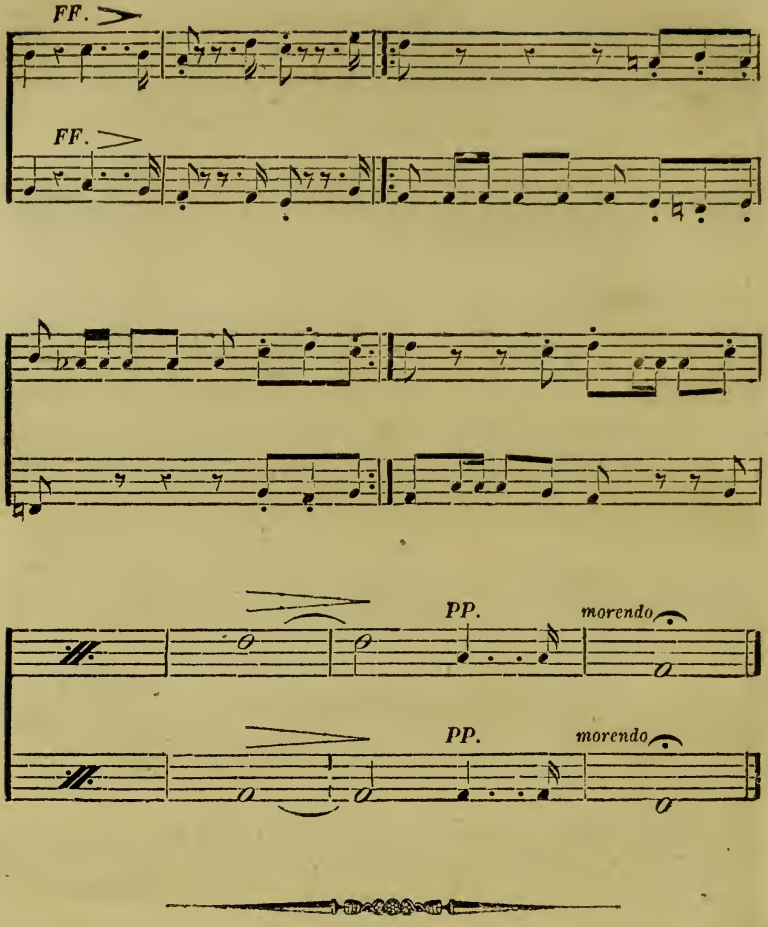
Si domanderà della misura, che è a quattro tempi binari, e chiamata *di tempo ordinario*.

Del resto si seguiranno le norme che già il maestro dee conoscere.

Le due parti leggono in chiave *do*, terza linea, comunemente detta chiave di contralto.

N.° 17.


Allegro giusto.
pp.
pp.
Un poco rall.
F. a tempo
Un poco rall.
F. a tempo
Sotto voce
F.
Sotto voce
F.




## § 25.

### CANTO BRILLANTE.

(Una sola modulazione ha luogo in questo canto, ed è il passaggio in *re* minore, che si fa nella 6ª misura, dal quale si ritorna al tuono principale subito nell'8ª misura, per rimanerci sino al fine.

Si domanderà della qualità della misura e del suo nome.

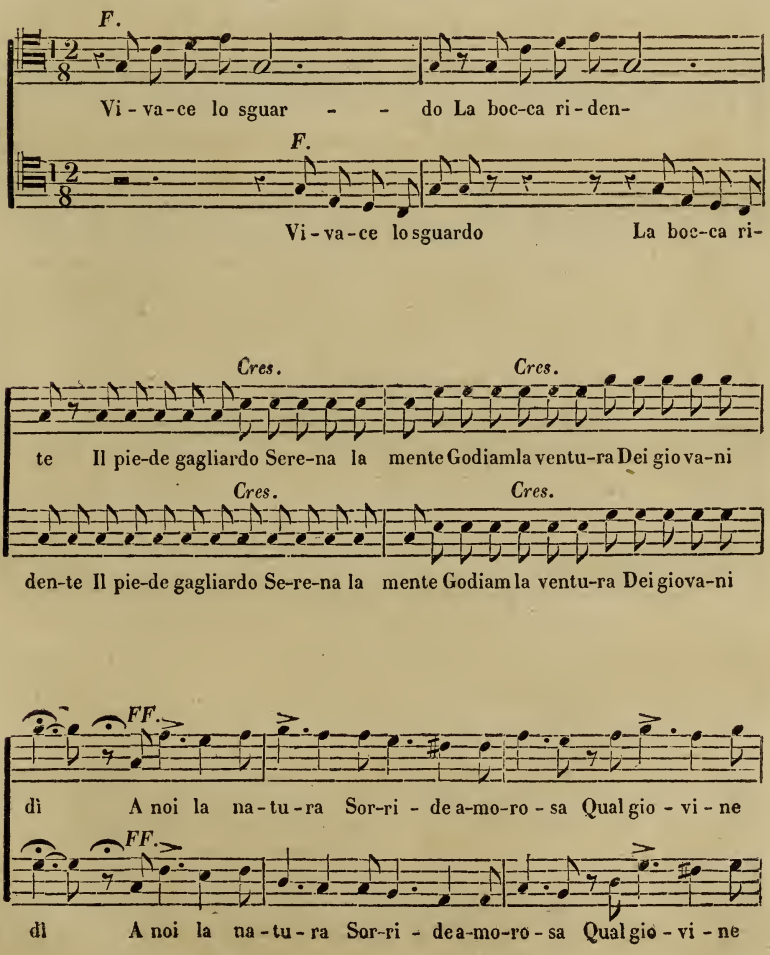
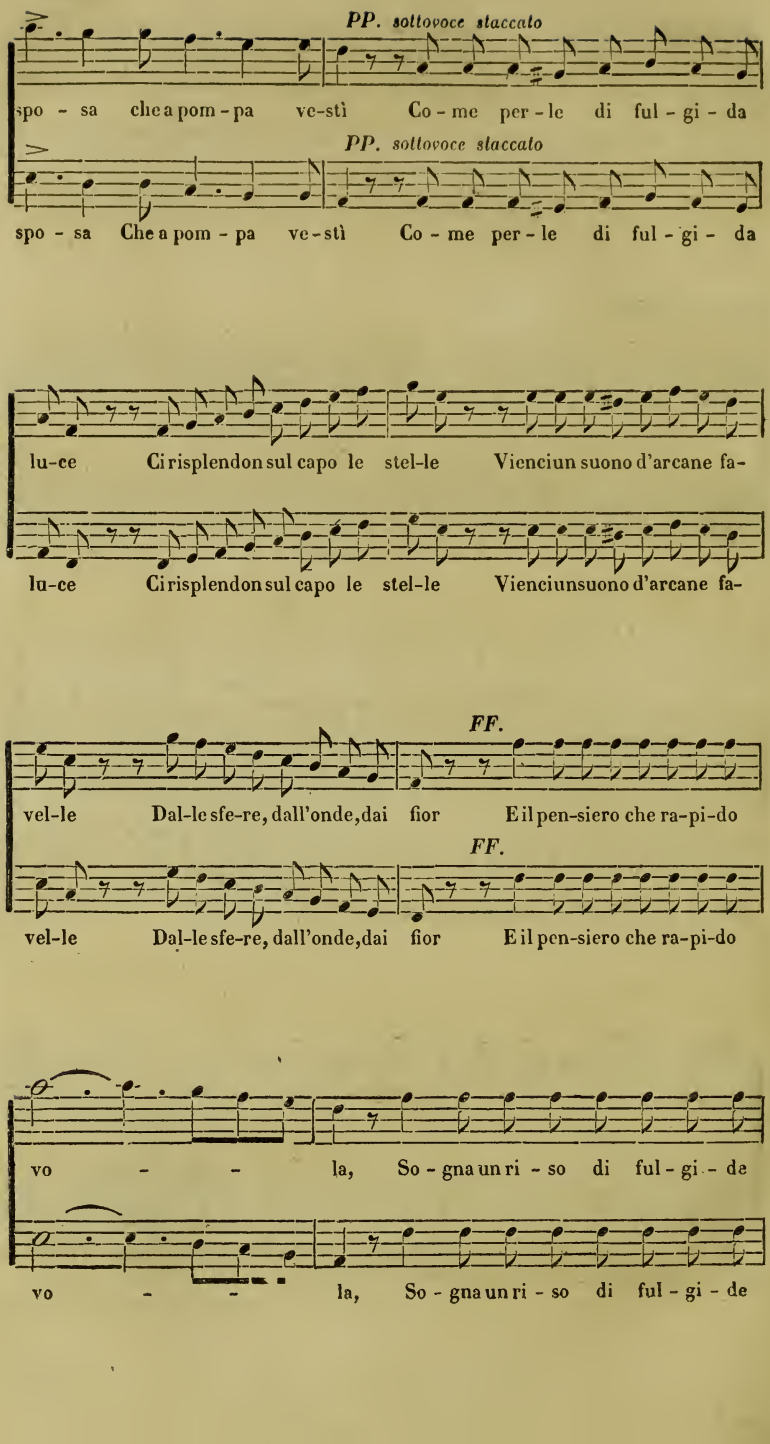
Si avrà in questo canto uno speciale riguardo a quel che abbiamo detto nel § 3 intorno alla lettura misurata delle parole.

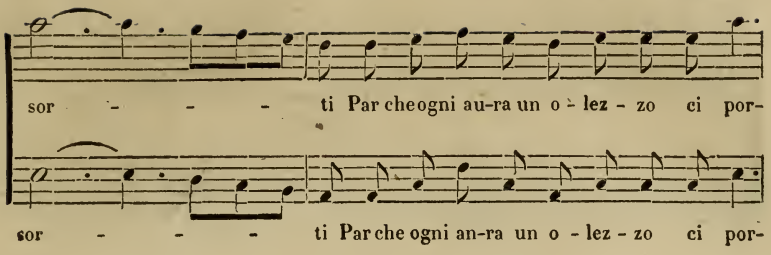
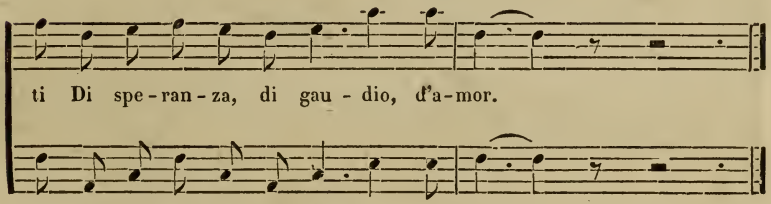
Nel ripigliarne lo studio, oltre all'osservanza delle solite prescrizioni, si avrà particolar cura di eseguire fortissimo le prime otto e le ultime sette misure, e sottovoce le altre, attalchè il contrasto del forte col piano e di questo con quello riesca assai piccante.

Le due parti leggono in chiave *do*, quarta linea, comunemente detta chiave di tenore.

*N.°* 18.

*Allegro brillante.*



PP. sottovoce staccato
spo - sa che a pom - pa ve-stì Co - me per - le di ful - gi - da
PP. sottovoce staccato
spo - sa Che a pom - pa ve-stì Co - me per - le di ful - gi - da
lu-ce Ci risplendon sul capo le stel-le Vienciun suono d'arcane fa-
lu-ce Ci risplendon sul capo le stel-le Vienciunsuono d'arcane fa-
FF.
vel-le Dal-le sfe-re, dall'onde, dai fior E il pen-siero che ra-pi-do
FF.
vel-le Dal-le sfe-re, dall'onde, dai fior E il pen-siero che ra-pi-do
vo - - la, So - gna un ri - so di ful - gi - de
vo - - la, So - gna un ri - so di ful - gi - de




## § 26.

### DA *LA* A *DO.*

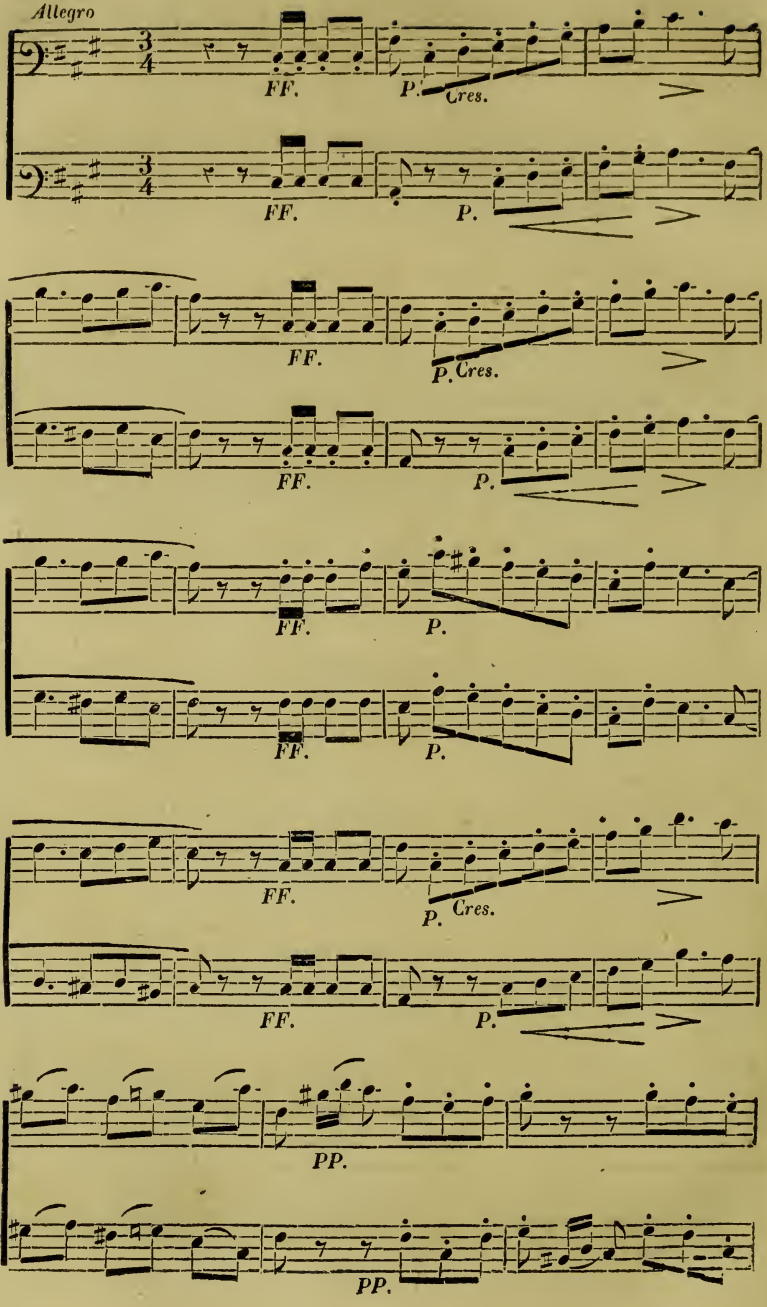
(La modulazione da *la* a *do*, che è nella 24.ª misura, non presenta difficoltà, perocchè la parte che fa il *do* ♮, non ha che da immaginarsi di passare in *la* minore, e quella che fa il *sol* ♮, intuona facilmente la seconda maggiore *la-sol* ♮. Le altre modulazioni sono *mi* (10.ª misura) *la* (13.ª) *la* minore (29.ª) *la* maggiore (40.ª).

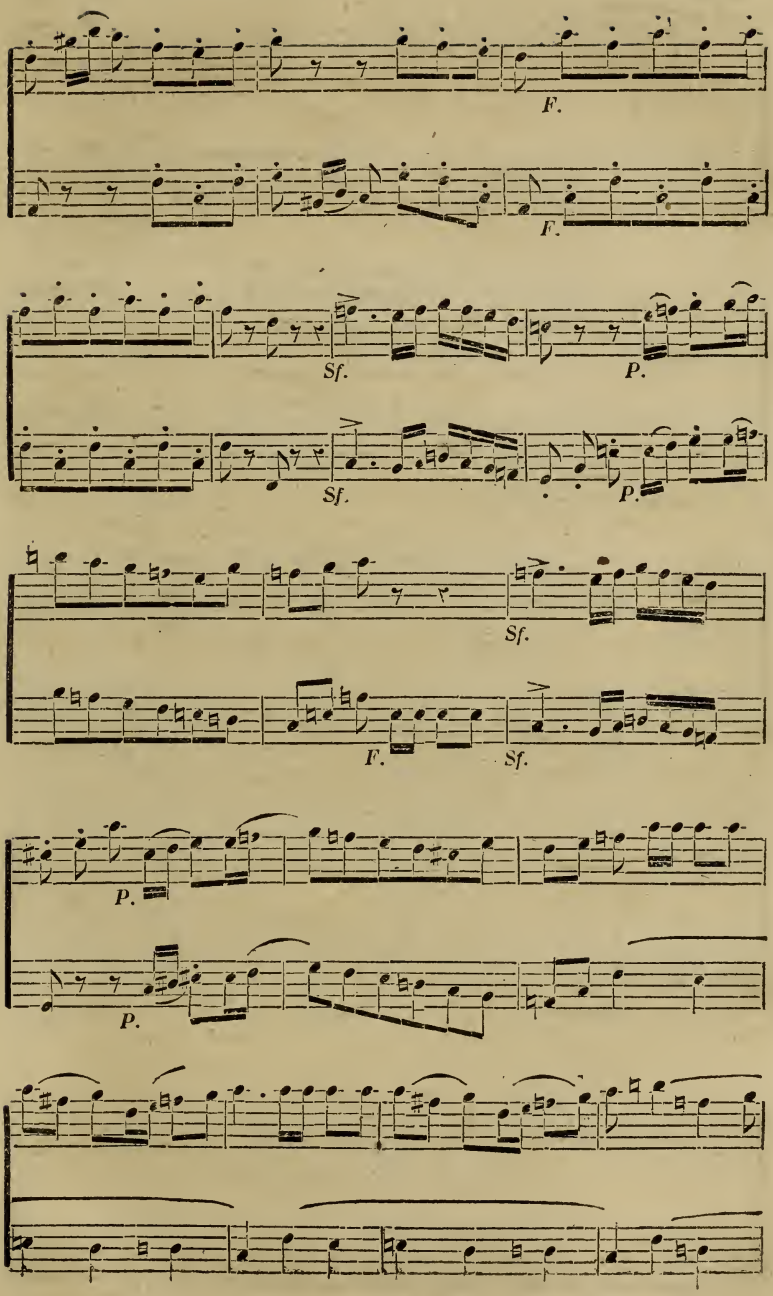
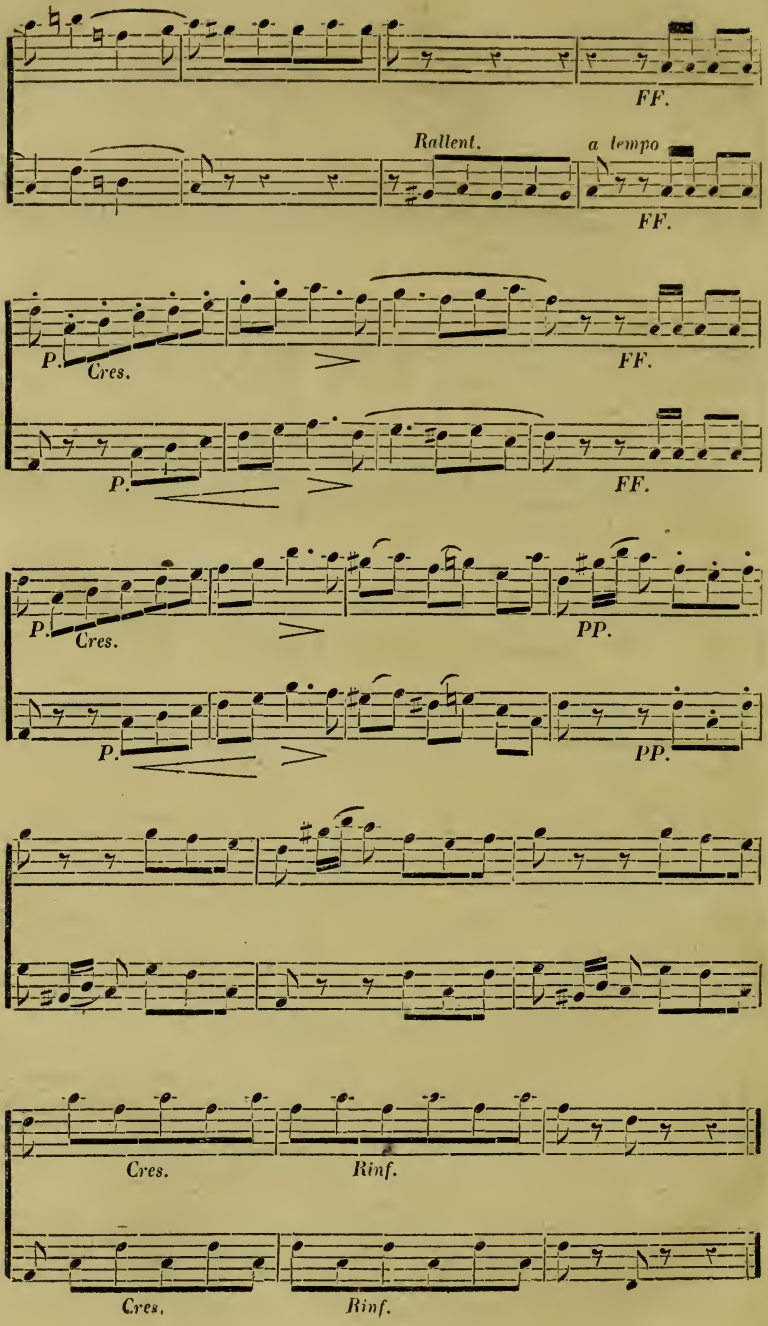
In questo solfeggio si farà notare le sincopi che trovansi nelle misure 35 e 36, e si spiegherà, la sincope essere una nota che comincia sul tempo debole (come si vede nel canto N.° 9) e si prolunga, terminando sul tempo forte immediatamente successivo; oppure comincia (come quì) sur un momento debole e si prolunga, terminando snl momento forte immediatamente successivo.

Non soggiungo altro, perchè suppongo che il maestro sia a quest'ora abbastanza pratico di quel che ha da fare.

N.° 19.

*Allegro*

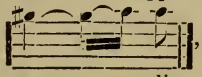



F.
F.
Sf.
P.
Sf.
P.
Sf.
F.
Sf.
P.
P.

FF.
Rallent.
a tempo
FF.
P.
Cres.
FF.
P.
FF.
P.
Cres.
PP.
P.
PP.
Cres.
Rinf.
Cres.
Rinf.

## § 26.

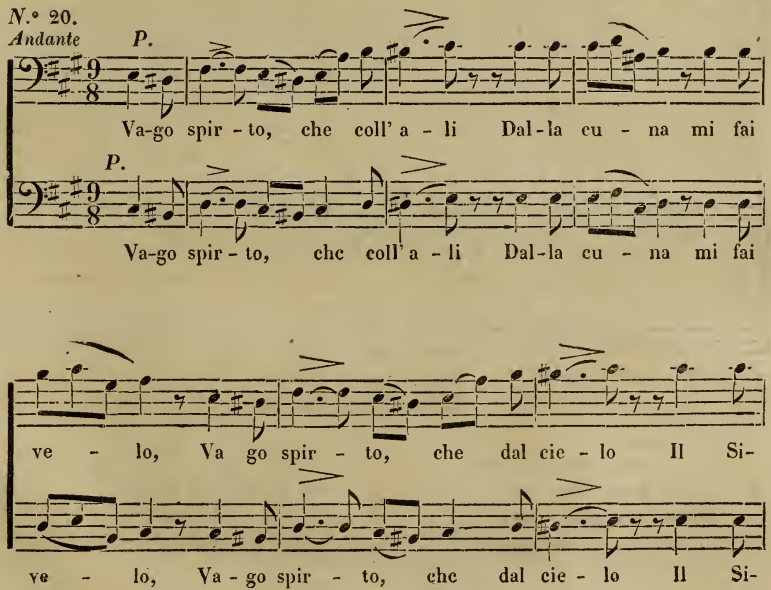
### CANTO DI PORTAMENTO.

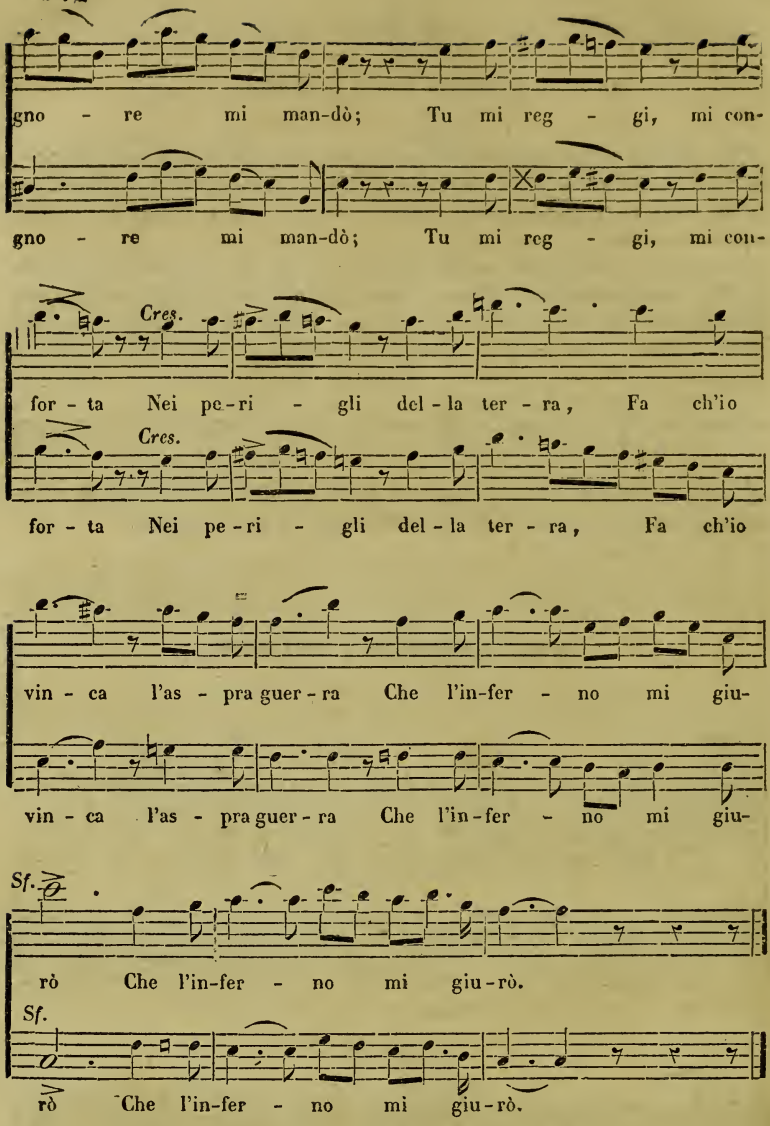
(Le modulazioni di questo canto sono: *mi* alla 7.ª misura, *la* minore alla 10.ª, *do* all'11.ª, ritorno in *la* in fine della 12.ª, *re* in fine della 13.ª, ritorno in *la* in fine della 14.ª. Tutti gli altri accidenti estranei ai detti tuoni, sono altrettante alterazioni.

Questo canto vuol essere eseguito di *portamento*. Il che vuol dire che, non solo le note vocalizzate debbono essere, come già si è detto altrove, distinte l'una dall'altra, e ad un tempo legate con dolcezza, ma che, quando due note sillabiche debbono essere legate, bisogna anticiparne di un istante la seconda. Verbigrazia le due note sovrapposte alla parola *ali* di questo canto, si dovrebbero eseguire così: 

, e così pure le due note di *cielo*, di *conforta*, di *terra* ecc. Nel portamento bisogna ben guardarsi dal trascinar la voce da un'intonazione all'altra con un effetto alquanto simile ad uno sbadiglio).

## ALL' ANGELO CUSTODE.






Tu nel core mi favella
Della gioia delle sfere,
Mi solleva col pensiere
Là nel regno dell'amor;

E nel giorno della morte
Mi difendi dal periglio,
Tu mi guida dall'esiglio
All'amplesso del Signor.

## § 27.

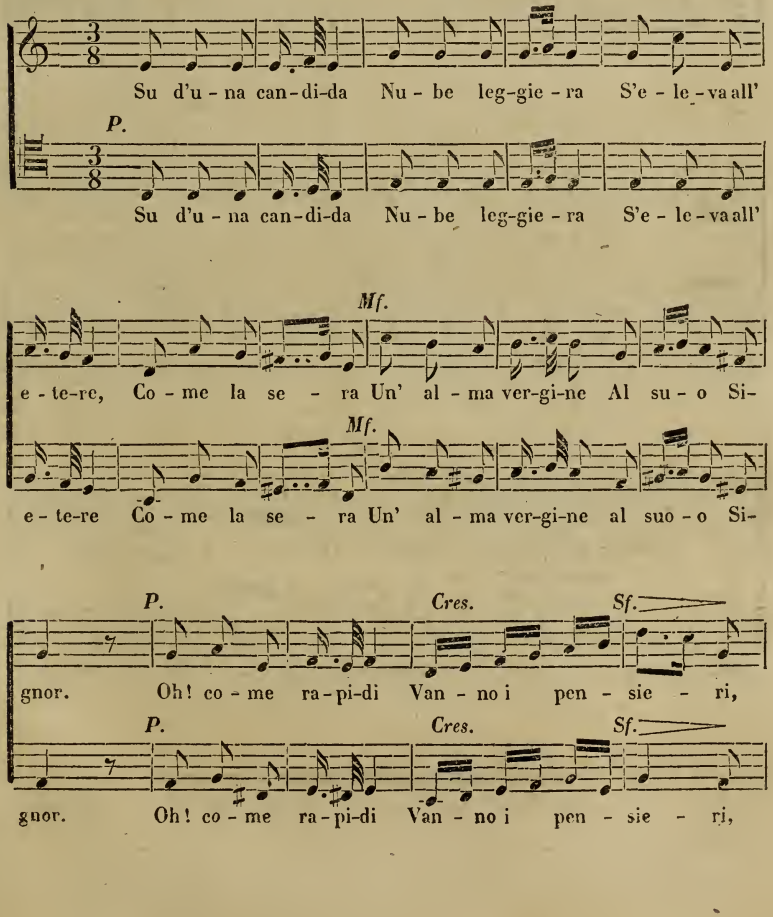
### CANTO DI LEGGEREZZA.

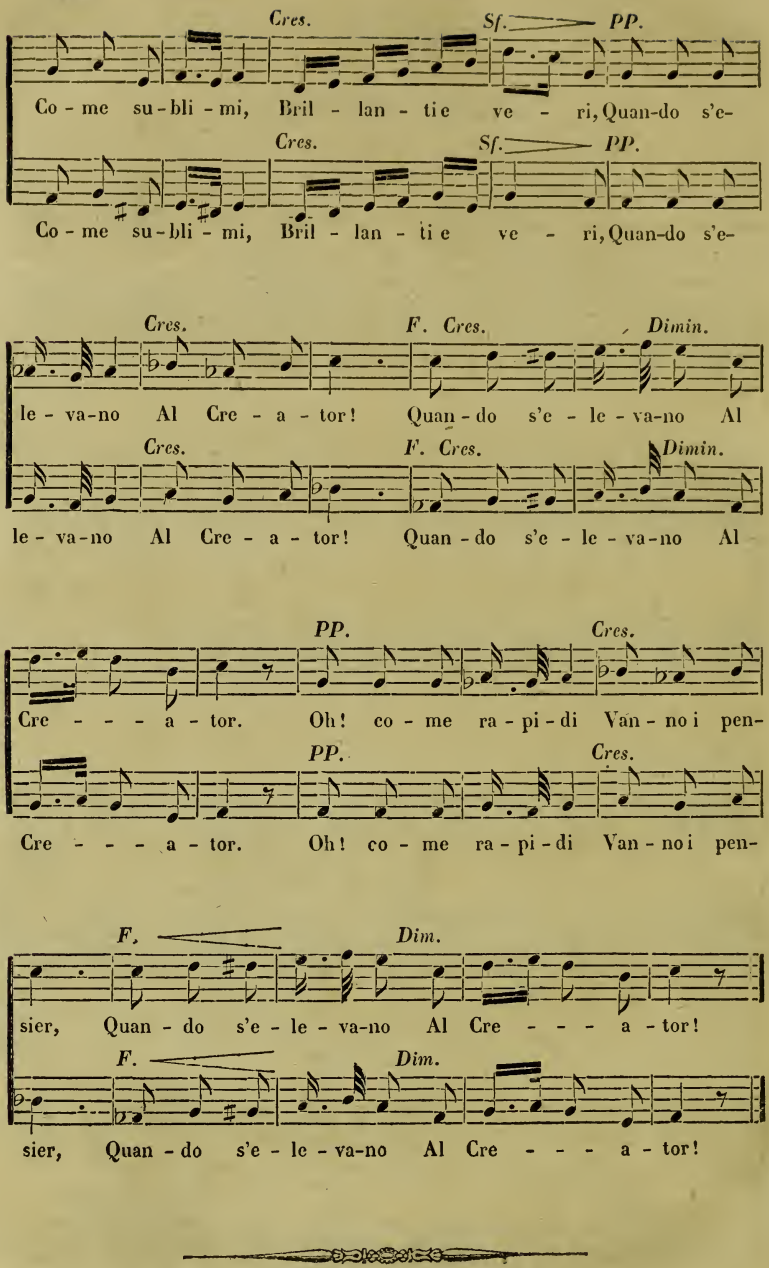
(Le modulazioni di questo canto sono: *mi* minore alla 9.ª misura, *re* minore alla 13.ª, *do* alla 15.ª, *re* minore alla 17.ª, *do* alla 19.ª, *fa* minore alla 21.ª, *la* ♭ alla 23.ª, *do* alla 25.ª, e replica di queste ultime tre.

Il canto, nel ripigliarne lo studio, vuol esser eseguito leggiero e a mezza voce, ed ogni nota con una specie di sforzo represso, salvo le gradazioni di forza quà e là indicate. Badate a far intonar bene il *la* bequadro nella parte inferiore alla 26.ª e 34.ª misura).

*N.°* 21.

*Andantino* *P.*




Cres.
Sf.
PP.
Co - me su - bli - mi, Bril - lan - tie ve - ri, Quan-do s'e-
Cres.
Sf.
PP.
Co - me su - bli - mi, Bril - lan - ti e ve - ri, Quan-do s'e-
Cres.
F. Cres.
Dimin.
le - va-no Al Cre - a - tor! Quan - do s'e - le - va-no Al
Cres.
F. Cres.
Dimin.
le - va-no Al Cre - a - tor! Quan - do s'e - le - va-no Al
PP.
Cres.
Cre - - - a - tor. Oh! co - me ra - pi - di Van - no i pen-
PP.
Cres.
Cre - - - a - tor. Oh! co - me ra - pi - di Van - no i pen-
F.
Dim.
sier, Quan - do s'e - le - va-no Al Cre - - - a - tor!
F.
Dim.
sier, Quan - do s'e - le - va-no Al Cre - - - a - tor!

## § 28.

### CANTO INGENUO.

(Le modulazioni sono: *re* alla 7.ª misura, *sol* minore alla 10.ª, *sol* maggiore in fine della 12.ª, *do* alla 14.ª e *sol* in fine della stessa.

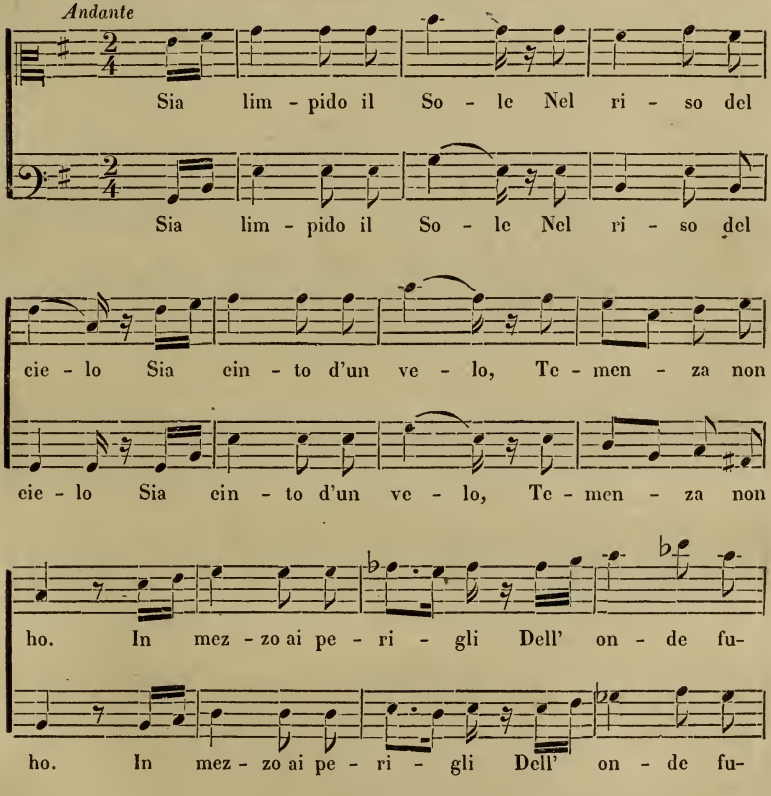
Si badi alla misura, che è $\frac{2}{4}$ a quattro tempi, e tiene luogo di $\frac{4}{8}$.

Cantate questo pezzo con molta soavità, e con molta espressione, specialmente nella seconda parte, dove si passa in *sol* minore. Badate bene all'intonazione del *mi* ♮ che è sopra la parola *Tra*).

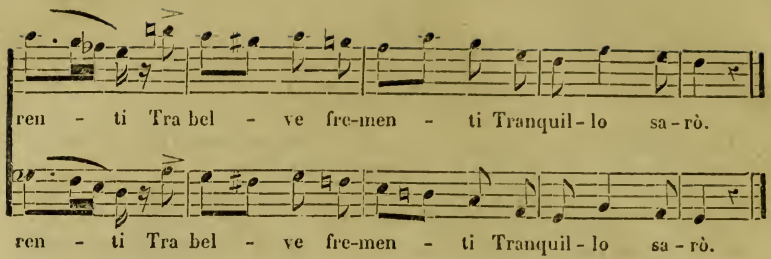
## FIDUCIA IN DIO.

*N.*° 22. (*)

*Andante*




(*) *Questa melodia è una trascrizione libera di un pensiero del celebre M.° Gio. Simone Mayr. V. Melodie sacre di Samuele Biava, Inno* XVI.




Sicura una speme
Mi brilla nell'alma,
In placida calma
Riposa il mio cor:

Benigno dall'alto
Con guardo pietoso,
Qual padre amoroso
Mi guida il Signor.

## § 29.

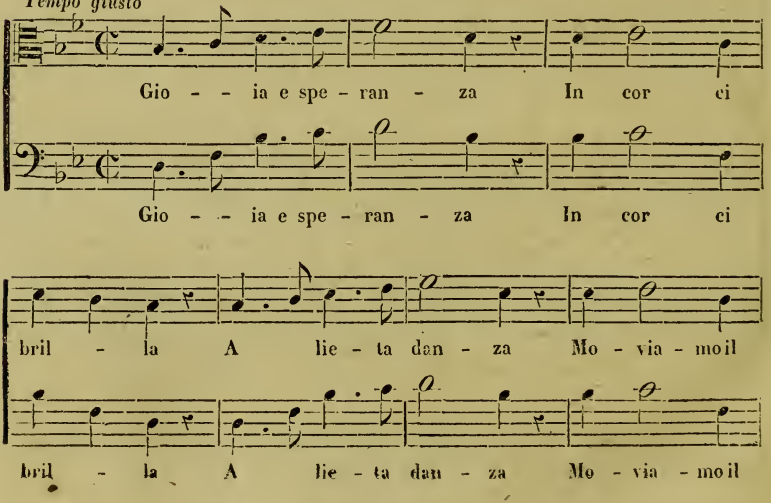
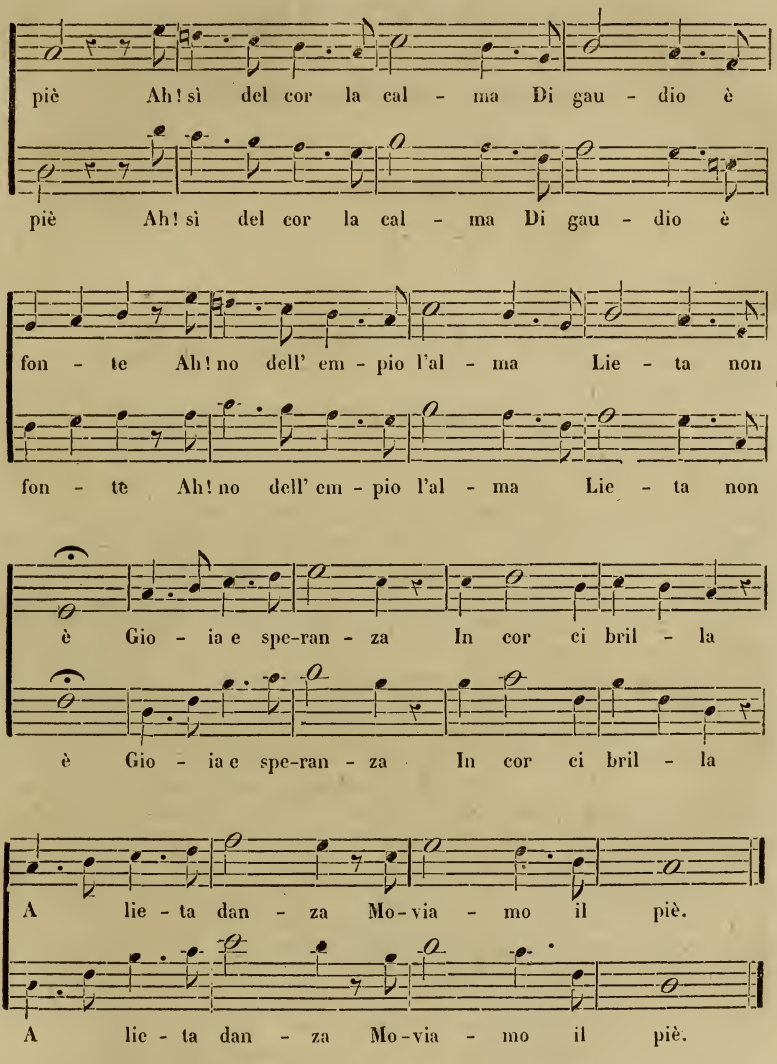
### CANTO GIOIOSO.

(La sola modulazione di questo canto, consiste nell'andare in *fa* nella 9.ª misura, e nel tornare in *si* ♭ nella 17.ª.

Si badi alla misura che è di tempo a cappella o tagliato.

Il titolo del canto dice abbastanza con quanta espansione debbasi eseguire, la quale abbiate tuttavia in mente che debbe avere i suoi limiti).

*N.°* 23.

*Tempo giusto*




FINE DELLA TERZA ED ULTIMA SEZIONE.

# APPENDICE

## ALLA SEZIONE TERZA.

### Capitolo 1.

### STUDIO DELLE GRADAZIONI DI FORZA.

§ 1, p. 232 e seg. Durante questa Sezione, ogni lezione vuol essere cominciata (invece del canto per eco) con uno dei seguenti esercizi. Il quale, in ogni caso, non dovrà durare più di cinque minuti per volta; e per conseguente, se avviene ch'ei non riesca bene in una lezione, si ripeterà per non più di cinque minuti in altre ed in altre ancora, finchè se ne ottenga la desiderata perfezione.

Ogni esercizio vuol essere successivamente studiato in più maniere, in conformità delle indicazioni che a tal uopo abbiamo posto in ciascuno di essi. Così i numeri 1 e 2 vogliono essere studiati prima *forte*, poi *piano*, poi *fortissimo*, poi *pianissimo*, quindi per metà *pianissimo* e per metà *fortissimo*, e da ultimo per metà *fortissimo* e per metà *pianissimo*; i numeri 3 e 4 in tre maniere ciascuno; e il numero 5 in due maniere, come scorgesi dai segni.

Per fargli studiare il maestro ne terrà sempre uno o due preparati sulla lavagna, scrivendo volta per volta a ciascuna delle due parti l'indicazione di quella maniera con cui vuole vengano studiati. Così verbigrazia, volendo far studiare il N.° 1 nella prima maniera, si scriverà *f* a ciascuna parte; volendolo far studiare poi nella seconda maniera, si cancellerà l'*f*, e si scriverà invece *p*.

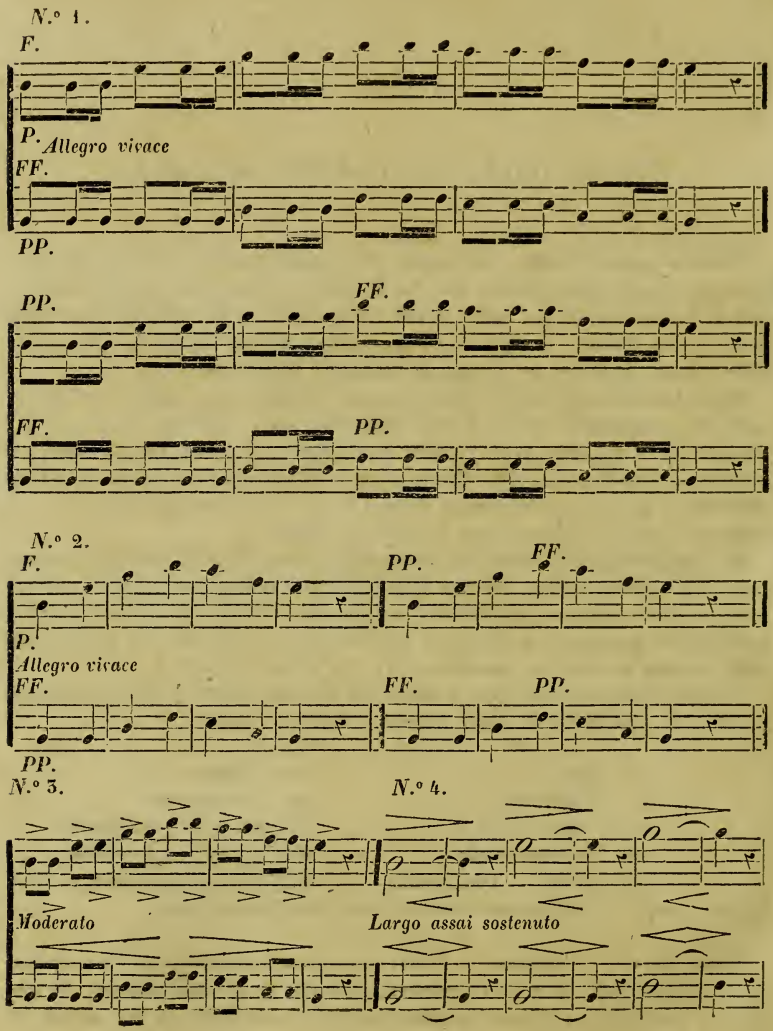
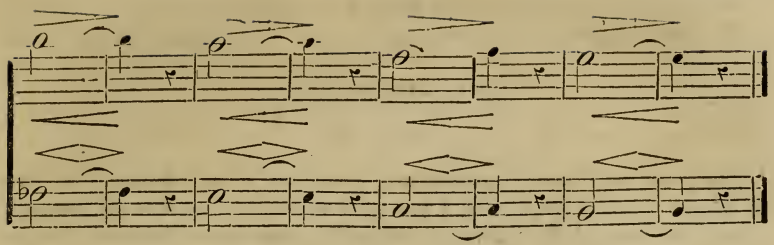
A mano a mano che occorrerà il bisogno, si darà agli alunni spiegazione de'segni indicanti le gradazioni di forza, secondo il seguente quadro:

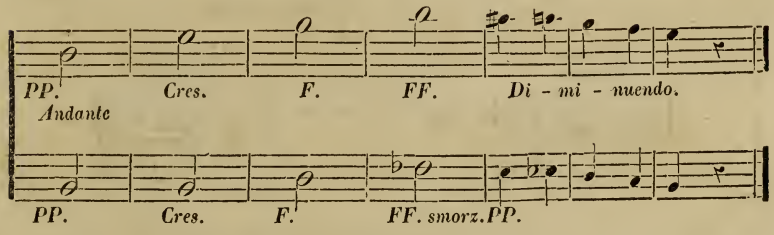
| | |
|---|---|
| *f.* — Forte | *p.* — Piano |
| *ff.* — Fortissimo | *pp.* — Pianissimo |
| *mf.* — Mezzo forte | *sf.* o *fz.* o > — Sforzando |
| *smorz.* — Smorzando | < o *cres.* — Crescendo |
| > o *dim.* — Diminuendo | <> — Crescendo e diminuendo riuniti, i quali costituiscono la così detta *Messa di voce*.. |

Notate poi che il fortissimo si faccia, per quanto è possibile, a voce aperta, ma guardatevi bene ch'ei non degeneri in istrida, nè in isguaiataggine. Il pianissimo non sarà mai abbastanza piano, purchè l'intonazione sia ben decisa; in

questo mostratevi quasi incontentabili. Lo sforzando sia per quella sola nota, sulla quale è segnato. Il crescendo e il diminuendo siano condotti a poco a poco dal piano al forte e da questo a quello con gradazioni ben proporzionate alla durata di essi, e con misura tale che il forte o il piano cadano precisamente là dove debbono cadere, e non prima nè poi. Lo smorzando non è che un diminuendo precipitato.

Lo studio de'seguenti esercizi sarà fatto sopra la sillaba *la*, salvo il solfeggiarli, dove occorra, per superare qualche difficoltà d'intonazione.



N.° 5.

## Capitolo 2.

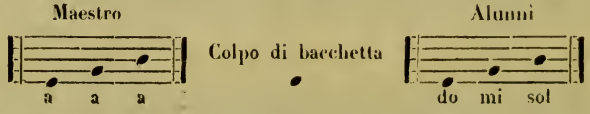
## PREPARAZIONE PER LA SCRITTURA MUSICALE SOTTO IL DETTATO.

§ 1, p. 252 eseg. (Lo scopo del nostro studio fu finora esclusivamente diretto allo interpretare e dare effetto alla musica scritta: egli è ora alla nostra volta l'adoperarsi a cercare con quali de' segni grafici conosciuti debbansi esprimere sulla carta i pensieri musicali raccolti dal nostro udito o creati dalla nostra fantasia. — Come ognun vede, questa non è che l'operazione inversa di quella che finora ci ha occupati: laonde, per tracciarne in due parole le norme, io dico che basta ripigliar da capo gli esercizi fatti, invertendone l'insegnamento per modo che, laddove prima si presentava agli alunni la musica scritta, affinchè imparassero a leggerla, ora si facciano loro sentire i pensieri musicali, affinchè imparino a scriverli. Già, quest' operazione vuol essere fatta con metodo, sicchè le materie si studino ad una ad una separatamente prima di riunirle, e le difficoltà si seguano con gradazione insensibile. Il perchè noi distingueremo in questo capitolo l'intonazione, la durata, il ritmo e la calligrafia musicale. Ed ecco quì in seguito il processo a seguirsi in ognuno de' rami or ora citati.

## Art. 1.

### DELL' INTONAZIONE.

(La preparazione per la scrittura dell' intonazione sotto il dettato, si fa così. Il maestro vocalizza poche note, a quel modo che cantava una frase per insegnare i canti per eco, poi dà un colpo di bacchetta; al qual segno gli alunni ripetono le note vocalizzate dal maestro, solfeggiandole. Esempio:




Quando il maestro vocalizza una nota diesata, gli alunni l'interpretano solfeggiandola e ad un tempo facendo un moto colla mano dal basso all'alto; il qual moto dovrà essere all'opposto dall'alto al basso, qualora s'abbia ad interpretare una nota bemolizzata.

Tutti gli esercizi di questo genere si limiteranno al tuono di *do* maggiore e di *la* minore, con modulazioni ai tuoni prossimi. Quindi è che dapprima il maestro non avrà altro a fare che togliere i passi ch' ei dee vocalizzare, dagli esercizi della prima Sezione, che cominciano alla pag. 43 e si estendono sino alla pag. 51. Poi si servirà de'solfeggi con modulazioni ai tuoni prossimi, che sono nella seconda Sezione, cominciando dal N.° 40, che è alla pag. 190, ed estendendosi a poco a poco verso il fine della Sezione stessa. Avvegnachè questi solfeggi siano scritti in tanti diversi tuoni, cionullameno gli scolari, udendoli semplicemente a vocalizzare, non sospetteranno ch' essi siano altrimenti che nel tuono di *do* maggiore o di *la* minore, e secondo questo loro credere solfeggieranno.

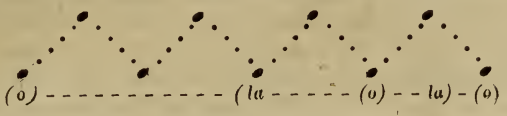
## Art. 2.

### DELLA DURATA.

(Il maestro preparerà gli alunni alla scrittura delle figure delle note e pause sotto il dettato, nella seguente maniera. Egli batterà prima una misura d'avvertimento, e poi continuando a battere, dirà in misura le note e le pause, istessamente come se ne facesse la lettura misurata. Gli alunni batteranno insieme col maestro

la misura d'avvertimento, e continueranno a battere mentre quegli dice le note; e poi, cessata la battuta, diranno con parole il nome delle figure delle note e pause enunciate dal maestro. Esempio:

Maestro




N. B. L'(o) significa silenzio.

Alunni

*Nera, Pausa di Croma, Croma.*

Gli esercizi di questo genere saranno tolti anch'essi dal Metodo, cominciando da quello che è nella pag. 24; e proseguendo a quelli delle pag. 29, 30 e 35. Se tanto basterà per far riconoscere le figure di note, bianca, nera e croma, e pause loro relative, non occorr' altro e si passerà alle biscrome: altrimenti si toglierà ancora quà e là un numero competente di esercizi dai solfeggi che cominciano alla pag. 43, dicendoli però sempre, per parte del maestro, in misura bensì, ma con un sol nome di note, cioè col *la*. — Passando poi alle biscrome, gli esercizi saranno tolti dalle *variazioni* che trovansi alla pag. 94, 104, 114, 116, 130, 145, 155 e 162, e quindi, occorrendo, da qualunque altro solfeggio della seconda Sezione, notando sempre di enunciarli, come si è detto, con un sol nome di note. Le pause di ogni specie saranno sempre enunciate dal maestro col far silenzio in tutta la loro durata. — Ogni dettato non comprenderà più di una misura. Se un dettato non è capito alla prima, il maestro lo ripeterà.

## Art. 3.

### DEL RITMO.

(Gli esercizi sul ritmo non si faranno prima che gli alunni siano pervenuti al § 17 della presente Sezione.

Per effettuare questi esercizi, il maestro domanderà quante siano sostanzialmente le specie di misura, e inculcherà bene agli alunni di aver sempre a mente che egli è l'accento forte quello che determina la qualità della misura; quindi egli solfeggierà o canterà un brano di aria tolta da uno de' solfeggi o dei canti

della 3ª Sezione, invitando gli alunni a prestarvi tutta l'attenzione, per vedere dove cadano essi accenti forti; di poi ripeterà l'aria stessa e intanto gli alunni faranno la battuta in modo sensibile (come ad esempio battendo le mani palma a palma o sul banco), e tenteranno di secondare con questa battuta gli accenti dell'aria. Ove questi e la battuta non vadano d'accordo, il maestro ripeterà l'aria, raccomandando maggior attenzione, col mezzo della detta battuta trovati gli accenti forti, vale a dire la misura in genere, siegue a trovarne la specie. A tal uopo il maestro ripeterà ancora l'aria, e gli alunni, batteranno la misura, non più palma a palma o colle mani sul banco, come si è detto, ma secondo il solito, e raddoppieranno l'attenzione a vedere di segnar colla battuta non solo la misura, ma ancora i tempi: ben inteso che, se quella non si scuopre alla prima, il maestro si farà ancora a ripetere l'aria, secondo il bisogno. Trovati ancora i tempi, il maestro domanderà qual sia la specie di misura dell'aria proposta, e gli alunni si troveranno in grado di saper rispondere adequatamente.

Le arie saranno, come già si è detto, tolte dal Metodo, ma converrà non sempre cominciarle dapprincipio, bensì sceglierne alcuna frase intermedia, affinchè non siano troppo facilmente riconosciute, ed evitare così il pericolo che gli alunni conoscano la qualità della misura non altrimenti che per reminiscenza. Dopo le arie del Metodo si potrà, se fa d'uopo, sceglierne delle estranee.

Notiamo che la misura è più facilmente riconoscibile nei Movimenti veloci, che non nei lenti; chepperò giova, massime per le prime volte, prendere il Movimento dell'aria con vivacità, ancorchè di sua natura ci volesse essere lento. Il che contribuirebbe ancora a mascherar l'aria, e ad evitare il pericolo detto di sopra.

Nella stessa lezione si avrà cura di mettere in confronto arie di ritmo diverso; verbigrazia si proporrà prima la 1ª frase del solfeggio N° 15, e poi la 3ª del solfeggio N° 8, oppure la 3ª del canto N° 12. — Al qual proposito è da notare che probabilmente gli alunni incontreranno difficoltà nel distinguere la misura a quattro da quella a due tempi. Non ci si badi troppo, poichè questo non è errore di gran rilevanza.

## Art. 4.

### CALLIGRAFIA.

La scrittura musicale, per quanto concerne la calligrafia, differisce essenzialmente dalla scrittura ordinaria in due cose, cioè: 1° che in questa le linee verticali inclinano più o meno a destra, in quella invece cadono a perpendicolo, e dove mai alcuna leggiera inclinazione sopportassero, questa dovrebb'essere non a destra, ma a sinistra; 2° che nella scrittura ordinaria grosse sono le linee che procedono dall'alto al basso e sottili quelle che procedono orizzontalmente, laddove nella musica avviene tutto all'opposto, che le linee verticali

debbono essere sottili, e grosse le orizzontali. Da ciò segue che nella calligrafia musicale:

1° La penna debb'essere temperata bensì secondo il solito, ma colla punta mozza per modo che le linee verticali riescano assai sottili e leggiere, e le orizzontali piuttosto grosse, quali sono i tagli delle crome;

2° Che la penna vuol esser tenuta bensì secondo il solito, ma le tre dita che l'abbracciano, debbono talmente incurvarsi che essa resti non più inclinata, ma quasi perpendicolare sulla carta; la penna medesima poi abbia il suo vuoto rivolto, non verso la persona dello scrivente, ma verso la sua destra.

Ciò premesso, si scriveranno sulla lavagna a mano a mano i modelli seguenti, i quali gli alunni si eserciteranno a copiare.

N.° 1.

Quest' esercizio non sarà abbastanza fatto, finchè le aste riescano sottili e perfettamente perpendicolari.

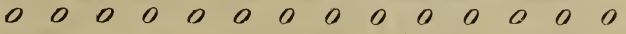
N.° 2.

Nel seguente esercizio bisogna far girare la penna fra le dita, cosicchè il piatto della sua punta poggi sempre intero e pieno sulla carta, e le linee riescano tutte egualmente grosse.

N.° 3.

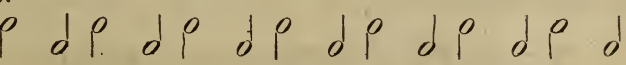
Nel seguente esercizio la penna dee descrivere leggiermente un ovale (o), cominciando dall'alto, a sinistra, scendendo al basso e risalendo a destra; quindi, premendo la penna, farla passare per entro l'ovale e d'un sol tratto riempirlo d'inchiostro.

N.° 4.



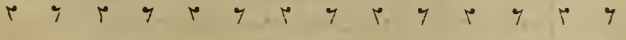
N.° 5.

N.° 6.



N.° 7.

Queste pause e quelle del N.° seguente si scriveranno sulla lavagna nella forma in cui si sogliono manuscrivere, e non in quella dello stampato.



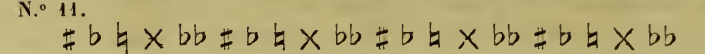
N.° 8.

N.° 9.

N.° 10.

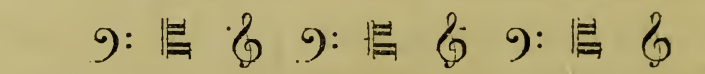
Scrivete sulla lavagna queste bisrome come si sogliono manuscrivere.

N.° 11.



N.° 12.

Scrivete sulla lavagna le chiavi *do* come si sogliono manuscrivere.



Quando l'alunno abbia acquistato una discreta pratica nei sovradescritti caratteri, sarà in grado di scrivere qualunque musica).

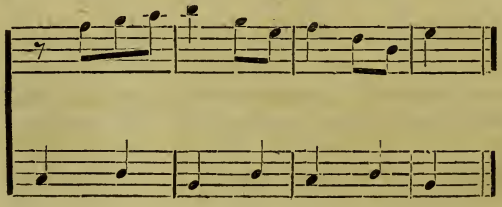
## Capitolo III.

## ALTERAZIONI.

### Art. 1.

§ 3, p. 255 e seg. (Agli esercizi da farsi per l'apprendimento delle alterazioni, si premetta la seguente spiegazione:

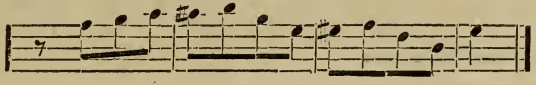
Gli accidenti estranei ad un tuono o ad un modo non sempre fanno l'uffizio di cambiarlo: essi vi s'introducono talvolta per certo vezzo di canto o d'armonia, e con condizioni tali, che nè il tuono, nè il modo si mutano. Supponiamo questa piccola frase (si scriva e poi si faccia solfeggiare coll'intonazione in *la*):



D. In che tuono è questa frase?

R. In *do*.

Ora io voglio abbellirla, aggiungendovi alcune note estranee al tuono di *do*, cioè, invece del *sol* scriverò *fa* diesis e *sol*, e invece di *re*, scriverò *do* diesis e *re*, in questa maniera (si cancelli sul primo rigo il *sol* e il *re* nera, e si eseguisca quel che si è detto, e il rigo dee rimaner foggiato così :



e poi si faccia solfeggiare).

Voi vedete che sostanzialmente la frase resta la medesima, che per conseguente il *fa* diesis non ci porta già in *sol*, nè il *do* diesis in *re*, ma essi altro non sono che una specie di rifioriture che abbelliscono il canto, lasciando intatto il fondo della tonalità.

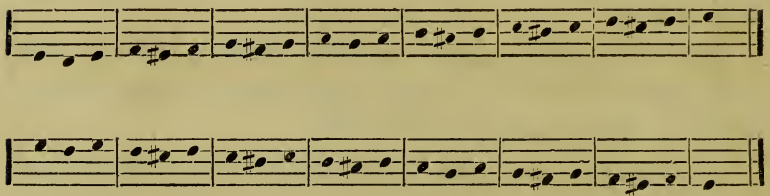
Queste note che portano accidenti incompatibili col tuono o col modo in cui si è, eppur nol mutano, diconsi *note alterate*, o più brevemente *alterazioni*.

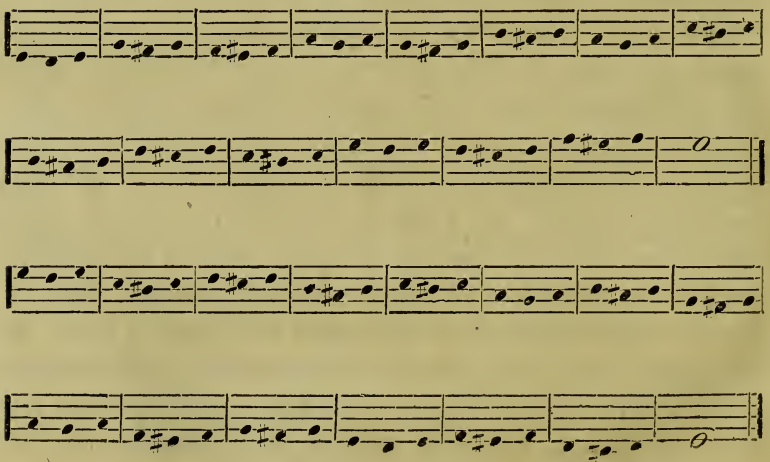
Io non saprei darvi una regola sicura per farvi distinguere, se gli accidenti che sopravvengono in un canto, producano modulazioni, o servano semplicemente ad alterar le note: si richiederebbe a quest'uopo che voi aveste cognizioni dell'armonia, tali che non potete peranco avere. Cionullameno notate che le alterazioni sono quasi sempre astrette a passare sulla nota loro più vicina, come, ad esempio, il *fa* diesis dee passare al *sol*, il *mi* bemolle al *re*: laddove, quando le note medesime non sono estranee, ma proprie del tuono o modo in cui si entra, sono libere di passare alla nota vicina o ad un' altra qualunque. Notate che le alterazioni sono, per così dire, incastrate in un tuono o modo, di maniera che il tuono o modo che c'era prima di una nota alterata, vi ricomparisce immediatamente dopo: il che non sarebbe, se l'accidente avesse prodotto una vera modulazione. Notate in fine che gli accidenti delle alte-

razioni, a volerli considerare come producenti un nuovo tuono, ci porterebbero a modulazioni troppo lontane e disparate. E da uno di questi dati, o dall'insieme di essi potrete in molti casi distinguere le alterazioni dalle modulazioni. Ad ogni buon conto, un po' di esperienza che acquisterete nell'analizzare meco le modulazioni e le alterazioni che avvengono nei solfeggi e canti che ancor ci rimangono a studiare, spero vi servirà di lume per farvi conoscere, almeno per istinto, quello che ora non potete per iscienza.

(Seguono gli esercizi).

## DIESIS PRECEDUTI E SEGUITI DALLA NOTA DIATONICA PIU' A LORO VICINA.

*N.°* 1.

*N.°* 2.

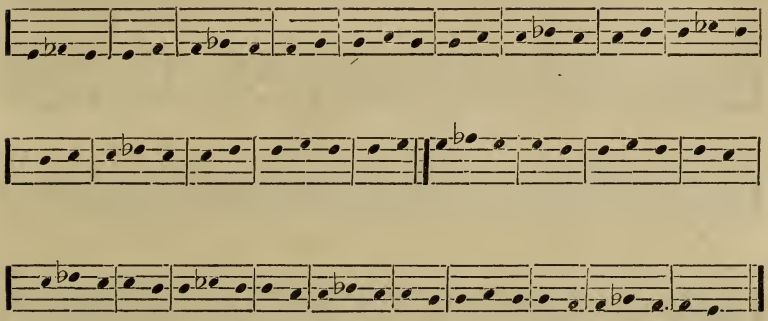


## Art. 2.

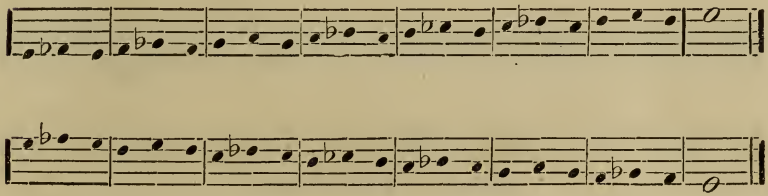
### BEMOLLI PRECEDUTI E SEGUITI DALLA NOTA INFERIORE.

(§ 5, pag. 257 e seg.)

*N.°* 1.



*N.°* 2.

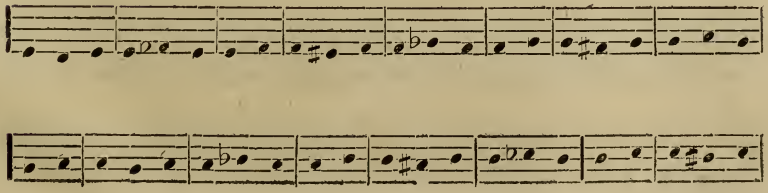


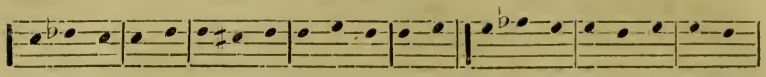
## Art. 3.

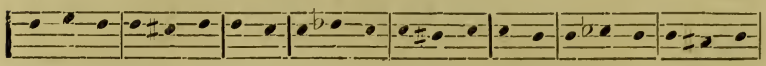
### DIESIS E BEMOLLI PRECEDUTI E SEGUITI DALLE LORO RISPETTIVE NOTE SUPERIORI ED INFERIORI.

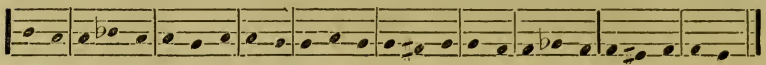
(§ 7, pag. 264 e seg.)

*N.°* 1.

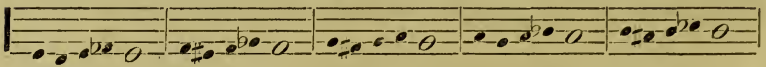


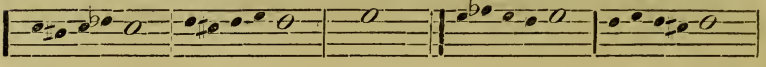


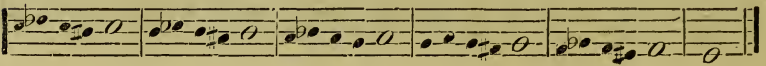




*N.°* 2.





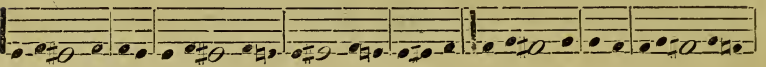


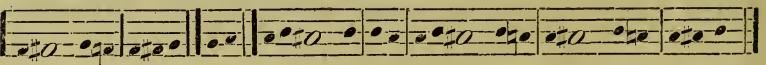
## Art. 4.

### SCALE CROMATICHE.

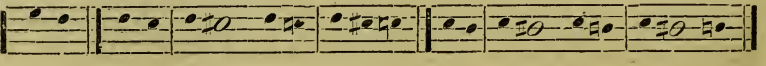
(§ 11, pag. 275 e seg.)

*N.°* 1.



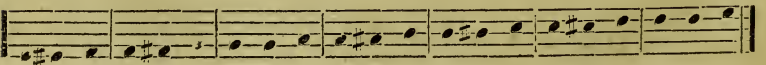


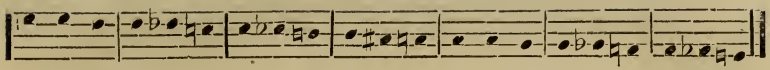
Si prosegua in simil modo per gli altri gradi, sino al *do*. Pel *si - do* si farà come si è fatto dianzi pel *mi - fa*.



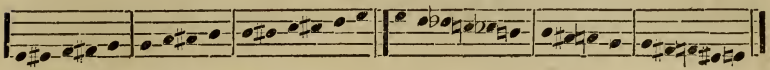
Si prosegua sino al *do* inferiore. Pel *fa - mi* si farà come si è fatto pel *do - si*.

*N.°* 2.

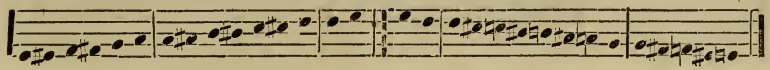




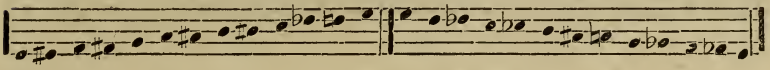
*N.°* 3.



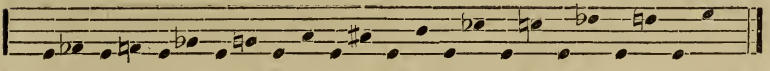
*N.°* 4.

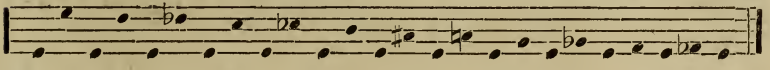


*N.°* 5.

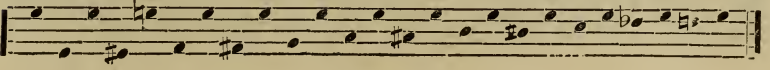


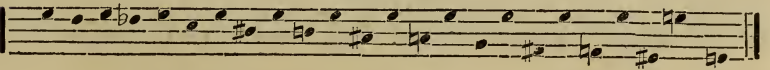
*N.°* 6.





*N.°* 7.



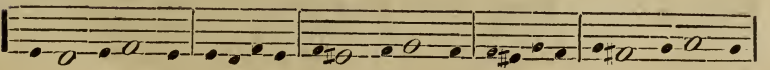


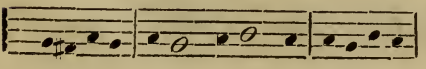
## Art. 5.

### DIESIS PRECEDUTI DALLA NOTA SUPERIORE E SEGUITI DA UNA NOTA QUALUNQUE.

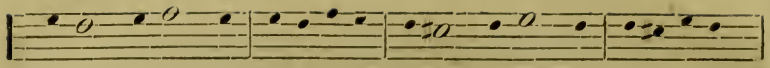
(§ 15, pag. 301 e seg.)

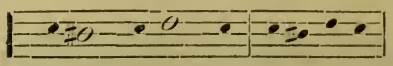
*N.°* 1.



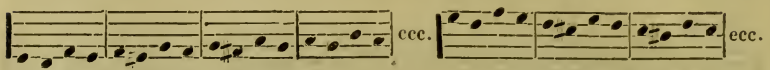


ecc.

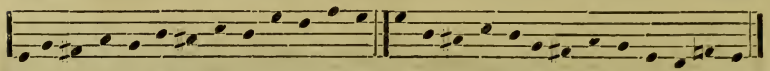




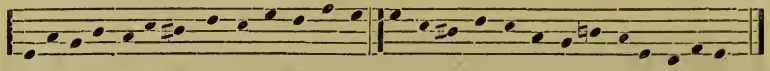

*N.°* 2.



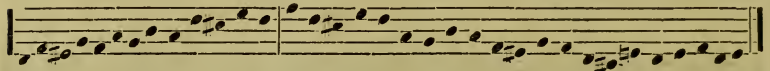

*N.°* 3. A.



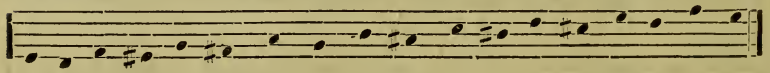
B.



C.



*N.°* 4.

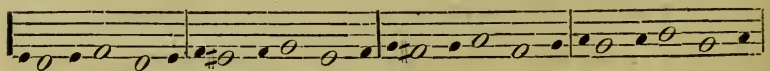


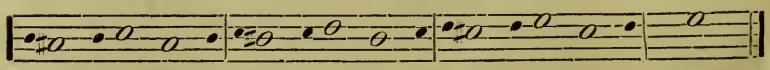
## Art. 6.

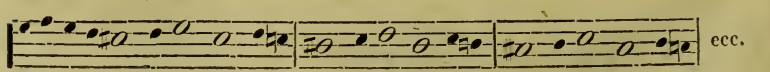
### DIESIS PRECEDUTO DA UNA NOTA QUALUNQUE E SEGUITO DALLA NOTA SUPERIORE.

(§ 18, pag. 311 e seg.)

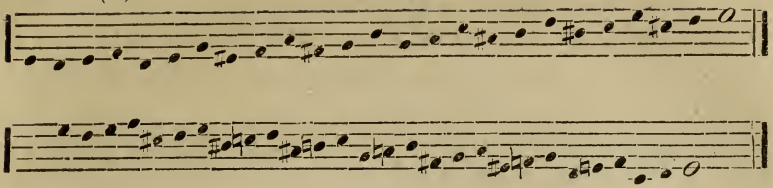
*N.°* 1.



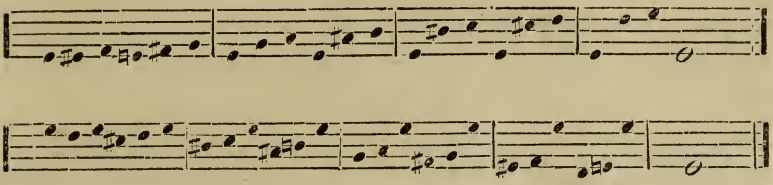




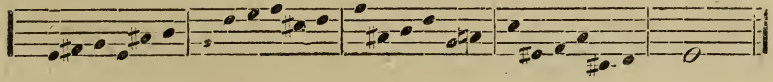
*N.°* 1. (*)



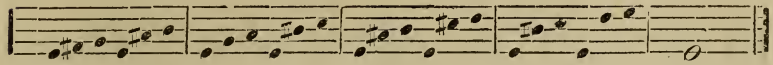
*N.°* 3.



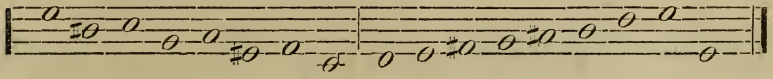
*N.°* 4.



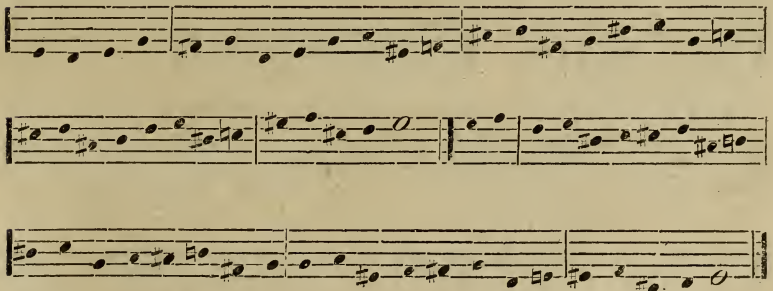
*N.°* 5.

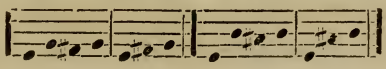


*N.°* 6.



*N.°* 7.



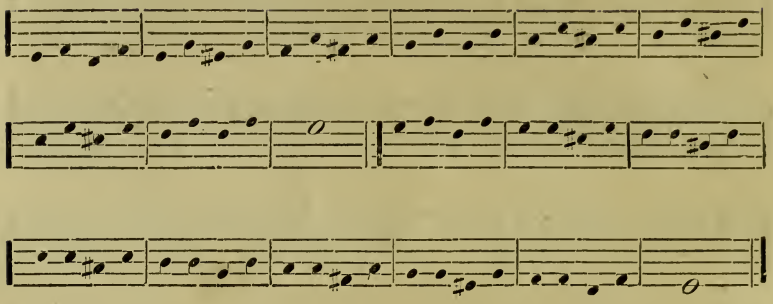
(*) Per fare il diesis, pensate sempre alla nota che gli vien dietro; così voi farete bene il *do* diesis, se penserete al *re*, il *re* diesis, se penserete al *mi*. Perciò quando lo scolare non sa intonare il diesis, il maestro gli faccia eseguire più volte il medesimo preceduto dalla sua nota superiore: p. e. nel N.° 4 procederà come segue:  ecc.

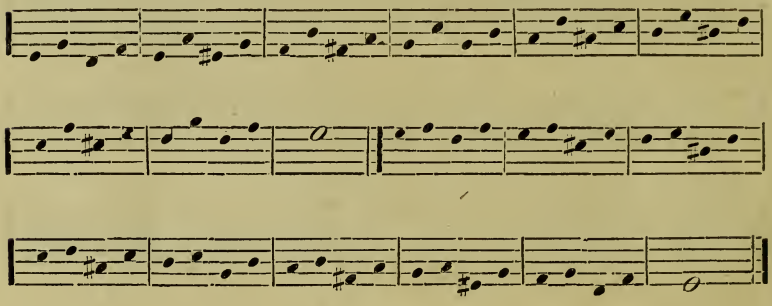
## Art. 7.

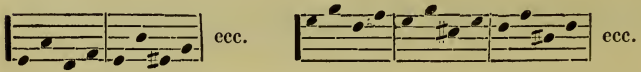
### DIESIS PRECEDUTI E SEGUITI DA UNA NOTA QUALUNQUE.

(§ 21, pag. 328 e seg.)

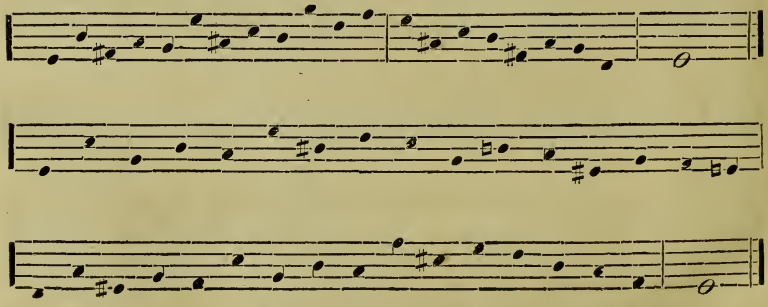
*N.°* 1.



N.° 2.

*N.°* 3.




*N.°* 4.



# COMPLEMENTO

DEL

# METODO DI LETTURA MUSICALE

E

# CANTO ELEMENTARE.

## CANTOFERMO.

### § 1.

ORIGINE E DEFINIZIONE DEL CANTOFERMO.

Dai cenni già dati relativamente alle chiavi ed alle varie specie di misure, voi potete argomentare che la musica non è sempre stata quale oggidì la conosciamo noi. Dico noi, perchè anco al presente alcuni popoli, quali sono verbigrazia gli Arabi, gl'Indiani, i Chinesi, hanno una musica sostanzialmente diversa gli uni dagli altri, e che non ha nulla a che fare colla nostra. Ma lasciamo stare l' altrui: ora io voglio sia nostro proposito l'intrattenerci di una specie di musica, che comunque antichissima, è pur nostra, sì in quanto ella si pratica in alcun luogo fra noi, sì in quanto a quella che è generalmente in uso, ha dato origine. È questa il canto corale che odesi tuttodì ne' divini uffizi delle nostre chiese.

Voi dovete sapere che negli antichi tempi, i Greci, come nelle altre arti, così si resero famosi e chiarissimi nella musica, la quale portarono in Roma e diffusero in tutte le parti dell'Im-

pero romano, dov' essi penetrarono. Ma, come in ogni cosa suole accadere, la musica greca ebbe la sorte di salire, toccare il sommo grado di perfezione e quindi decadere. Essa era inoltrata in questo stato di decadenza, quando i primi Cristiani, dopo lunghe persecuzioni, avendo potuto esercitare liberamente il culto divino, l'introdussero nella chiesa. Questa musica, secondochè pare, dovea consistere in arie tolte quà e là dalle canzoni popolari o dal teatro o da altra simile fonte, e applicate alle parole de' sacri testi, oppure più probabilmente composte, appositamente sì, ma a un dipresso nello stile allora corrente; sicchè doveano esser improntate dal carattere lezioso del secolo. Sia per questa ragione, sia perchè la decadenza della musica fosse ridotta al punto da richiedere imperiosamente un riparo, non andò guari che S. Ambrogio, che fu Arcivescovo di Milano circa 400 anni dopo la venuta di G. C., fece una riforma nel canto ecclesiastico, il quale perciò fu chiamato *canto ambrosiano*. Più tardi, cioè quasi 200 anni dopo, S. Gregorio Magno Papa lo rifuse, recandolo a maggior perfezione, sì col raddolcirne lo stile alquanto ruvido, sì col dare un più facile metodo di studiarlo, e sì ancora per aver compiuto il Graduale e l'Antifonario. Onde il canto, dal nuovo riformatore fu detto ancora *canto gregoriano*. Infine, poichè il canto di cui si tratta, per sua natura procede sempre con una certa gravità, fu di poi più comunemente chiamato *cantofermo*, per opposizione al canto così detto musicale, che procede in mille svariate maniere.

Il cantofermo è dunque monumento preziosissimo, o sia che il vogliam considerare come un resto, abbenchè appena riconoscibile, di quella musica greca a cui si ascrivono tanti prodigi, o sia che il vogliam considerare come origine della musica odierna.

Avete pur dianzi veduto come il cantofermo sia proceduto dalla musica greca. Quanto all' aver egli dato origine alla nostra, se ben vi sovviene, abbiam detto che una volta la

musica si scriveva non colle note, ma colle lettere dell'alfabeto: or bene questo era il sistema stabilito da S. Gregorio. Di poi si cominciò a introdurre l'uso delle note e del rigo; onde nacque una nuova specie di canto, cioè il canto misurato, laddove il cantofermo non ha misura. Quindi si prese a cantare a due e più parti, mentrecchè il cantofermo non vuole che l'unisono.

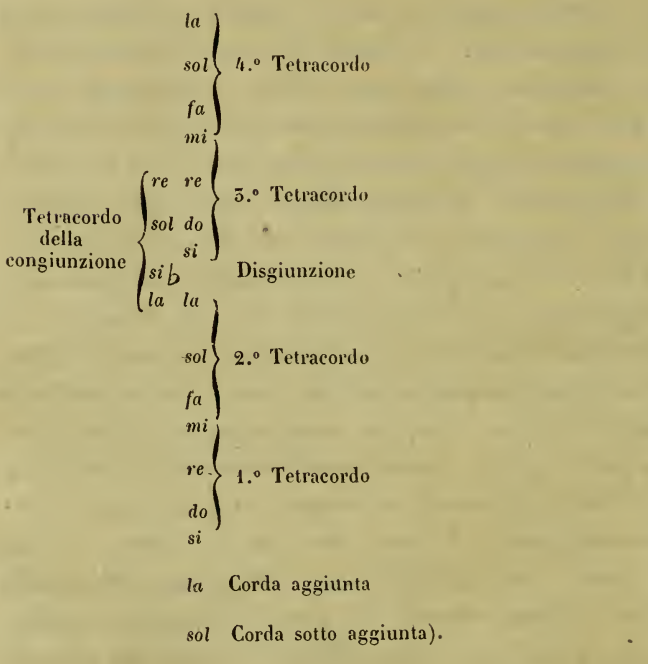
## Art. 2.

### DIAGRAMMA DEL CANTOFERMO.

Se noi volessimo radunare in un quadro sinottico tutte le note che rappresentano le intonazioni usate nella musica, dovremmo ammettere cinque specie di *do*, cinque specie di *re*, cinque specie di *mi*, e via discorrendo: perciocchè tanto il *do*, quanto ogni altra nota, può presentarsi sotto l'aspetto di bequadro, di diesis, di bemolle, di doppio diesis o di doppio bemolle. Onde in una sola ottava si avrebbe sette generi di note, suddivisi ciascuno in cinque specie, in tutto trentacinque intonazioni diverse. Supponiamo ora che l'estensione generale di tutte le voci (parlo delle voci comuni quali sono ammesse nei cori) sia compresa tra il *sol* prima linea della chiave di basso e il *sol* sopra il rigo della chiave di violino, e che per conseguente sia di tre ottave, il nostro quadro sinottico rappresenterebbe centodieci intonazioni diverse (*). Io non istarò a tracciarvi questo quadro, chè vel potete immaginare. Vi dico solo che, per dare un nome a questo quadro, noi lo chiameremo *diagramma* del sistema vocale della musica odierna. La parola *diagramma* significa adunque una tavola che presenta all'occhio l'estensione generale di tutte le intonazioni di un sistema.

(*) *Centodieci, quantunque tre volte trentacinque non faccia che centocinque, perchè sono invero tre ottave, ma i* sol *sono quattro.*

Per dirvi del diagramma del cantofermo, è necessario sappiate che, nello stesso modo come noi ora dividiamo per ottave tutto il nostro diagramma (perchè effettivamente le voci di ottava in ottava si rassomigliano), così gli antichi Greci dividevano il loro, non per ottave, ma per tetracordi, cioè per piccoli sistemi di quattro corde, o diremo più chiaramente per quarte. Ed era stabilito che ogni tetracordo fosse così composto, che da una corda all'altra vi fosse, prima una seconda minore, e poi due seconde maggiori. Perciò nei primi tempi essi cominciavano il loro diagramma dal *si* in seconda linea della chiave di basso (si scriva a mano a mano che si fa la spiegazione, il seguente esempio:




il quale, insieme col susseguente *do*, *re*, e *mi*, formava il primo tetracordo; il *mi* col *fa*, *sol* e *la* ne formava il secondo; e questi due tetracordi erano congiunti, perchè il *mi* era ad

un tempo il termine del primo e il principio del secondo tetracordo. Ma *la*, *si*, *do*, *re* non poteva formare il terzo tetracordo, perchè la seconda minore, invece di trovarsi fra la prima e la seconda corda, cioè tra il *la* e il *si*, avea luogo fra il *si* e il *do*. E per tal ragione il terzo tetracordo incominciava un'altra volta dal *si*, ed andava ad abbracciare il *do*, *re*, *mi*, come il primo; e il quarto ripeteva il *mi*, *fa*, *sol*, *la*, che sono le stesse note del secondo, all'ottava superiore. Il terzo ed il quarto tetracordo erano congiunti come il primo e secondo: ma fra il secondo e il terzo seguiva una disgiunzione. Alla quale si è posto rimedio coll'introdurre un nuovo tetracordo formato da *la*, *si* bemolle, *do* e *re*: sicchè il diagramma completo veniva ad esser composto di quindici intonazioni diverse, quali le vedete quì espresse. In seguito il diagramma venne arricchito di una nuova corda nel basso, cioè del *la* inferiore al *si*; il quale peraltro era considerato quasi come fuori del sistema, e fu chiamato *corda aggiunta*.

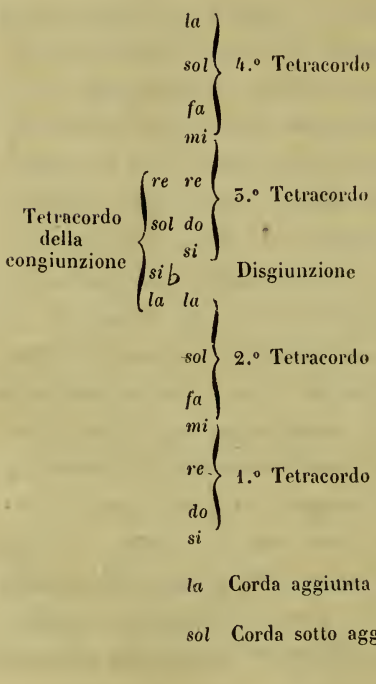
Questo era il diagramma della musica vocale de' Greci, quale fu preso dai primi Cristiani, e trasmesso da S. Ambrogio sino a S. Gregorio, e da S. Gregorio sino a noi nel cantofermo; con questo però che, oltre alla corda aggiunta, un'altra ancora si ammise dopo alcuni secoli, cioè il *sol* in prima linea chiave di basso, la quale fu chiamata *sotto aggiunta*.

## Art. 3.

### SCRITTURA DEL CANTOFERMO.

La prima scrittura del cantofermo era quella della musica de' Greci, i quali l'esprimevano colle lettere del loro alfabeto, ma in modo assai diverso da quello che potreste imaginare, e che d'altra parte a noi non giova conoscere.

Per dirvi del diagramma del cantofermo, è necessario sappiate che, nello stesso modo come noi ora dividiamo per ottave tutto il nostro diagramma (perchè effettivamente le voci di ottava in ottava si rassomigliano), così gli antichi Greci dividevano il loro, non per ottave, ma per tetracordi, cioè per piccoli sistemi di quattro corde, o diremo più chiaramente per quarte. Ed era stabilito che ogni tetracordo fosse così composto, che da una corda all'altra vi fosse, prima una seconda minore, e poi due seconde maggiori. Perciò nei primi tempi essi cominciavano il loro diagramma dal *si* in seconda linea della chiave di basso (si scriva a mano a mano che si fa la spiegazione, il seguente esempio:




il quale, insieme col susseguente *do*, *re*, e *mi*, formava il primo tetracordo; il *mi* col *fa*, *sol* e *la* ne formava il secondo; e questi due tetracordi erano congiunti, perchè il *mi* era ad

un tempo il termine del primo e il principio del secondo tetracordo. Ma *la*, *si*, *do*, *re* non poteva formare il terzo tetracordo, perchè la seconda minore, invece di trovarsi fra la prima e la seconda corda, cioè tra il *la* e il *si*, avea luogo fra il *si* e il *do*. E per tal ragione il terzo tetracordo incominciava un'altra volta dal *si*, ed andava ad abbracciare il *do*, *re*, *mi*, come il primo; e il quarto ripeteva il *mi*, *fa*, *sol*, *la*, che sono le stesse note del secondo, all'ottava superiore. Il terzo ed il quarto tetracordo erano congiunti come il primo e secondo: ma fra il secondo e il terzo seguiva una disgiunzione. Alla quale si è posto rimedio coll'introdurre un nuovo tetracordo formato da *la*, *si* bemolle, *do* e *re*: sicchè il diagramma completo veniva ad esser composto di quindici intonazioni diverse, quali le vedete quì espresse. In seguito il diagramma venne arricchito di una nuova corda nel basso, cioè del *la* inferiore al *si*; il quale peraltro era considerato quasi come fuori del sistema, e fu chiamato *corda aggiunta*.

Questo era il diagramma della musica vocale de' Greci, quale fu preso dai primi Cristiani, e trasmesso da S. Ambrogio sino a S. Gregorio, e da S. Gregorio sino a noi nel cantofermo; con questo però che, oltre alla corda aggiunta, un'altra ancora si ammise dopo alcuni secoli, cioè il *sol* in prima linea chiave di basso, la quale fu chiamata *sotto aggiunta*.

## Art. 3.

### SCRITTURA DEL CANTOFERMO.

La prima scrittura del cantofermo era quella della musica de' Greci, i quali l'esprimevano colle lettere del loro alfabeto, ma in modo assai diverso da quello che potreste imaginare, e che d'altra parte a noi non giova conoscere.

S. Gregorio fu, che sostituì al greco l'alfabeto latino nel modo già detto, quando ho esposta la teoria delle chiavi. Ma quì occorre un'avvertenza riguardo al *si* bemolle, di cui allora non abbiamo parlato. ( Si scriva, in relazione coi nomi di note già scritti, la colonna di lettere che si vedono nell'esempio della pag. 265, cominciando dal basso, e giunti al *b* minuscolo, si dica:

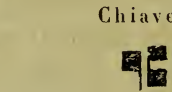
Abbiamo veduto che nel diagramma greco vi è due specie di *si*, cioè il *si* distante un semituono dal *do* per formare il 3.° tetracordo, e il *si* abbassato alla distanza di un semituono dal *la* per formare il tetracordo della congiunzione. I Greci aveano due segni diversi per esprimere questi due *si*. S. Gregorio, nel suo sistema, non dovea mettere due lettere diverse, ma figurare in due maniere la stessa lettera; ed è ciò che fece: applicò il *b* solito ad esprimere il *si* abbassato, e una specie di *b* quadro ad esprimere il *si* del terzo tetracordo. De' quali due *b*, il primo fu detto da alcuni *betondo*, a cagione della sua forma, ma più generalmente *bemolle*, a cagione della dolcezza della sua intonazione; il secondo fu da alcuni chiamato *beduro*, per opposizione a *bemolle*, ma più generalmente *bequadro*, a cagione della sua forma. Ed eccovi in proposito l'origine primitiva del nostro bemolle e del nostro bequadro.

Il sistema di scrittura gregoriano fu di un uso pressochè generale, finchè a poco a poco s'introdusse l'uso, prima delle linee, e poi delle note, nella maniera già detta a proposito delle chiavi. E per dir le cose con maggior esattezza, esporrò quì la scrittura del cantofermo usata al giorno d'oggi.

Il rigo del cantofermo è di sole quattro linee, perchè l'estensione del canto rarissimamente eccede l'intervallo di nona, per cui quattro linee bastano; e dove una tale estensione sia oltrepassata, si supplisce cambiando chiave.

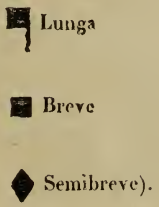
Le chiavi del cantofermo non sono che due, cioè la chiave *do* e la chiave *fa*; e sono così fatte:

Chiave *do*

Chiave *fa* 

Io non saprei rendervi della bizzarrissima figura di queste chiavi, altra ragione che questa, che probabilmente, per facilitarsi la scrittura delle note, i nostri Antichi usavano degli stampi in legno od altra materia, e che de'medesimi stampi si servivano ancora per le chiavi; sicchè esse non sono altro che un particolare accozzamento di note, disposte come meglio si è potuto per dar l'idea di un *c* e di un *f*. Manca poi la chiave *sol*, perchè le voci bianche non prendevano, come neppur oggi prendono parte al cantofermo: epperciò le due chiavi predette bastano alle voci d'uomini.

Le note del cantofermo sono figurate in tre maniere, cioè una nera, di forma quadrata colla coda a destra, così (si scriva a mano a mano il seguente esempio:




e chiamasi *lunga*; l'altra egualmente nera di forma quadrata, ma senza coda, e chiamasi *breve*; la terza egualmente nera, fatta come un rombo, e chiamasi *semibreve*. Il valore di queste figure non è già fisso e determinato, come nella musica: si ritiene soltanto in massima che la lunga deesi far durare più della breve, e questa più della semibreve: ma questa maggiore o minor durata si dà secondo il sentimento del cantore o le abitudini di un coro.

Le sbarre che s'incontrano nel rigo del cantofermo, non sono segni di misura, ma indicano soltanto il luogo ove deesi fare una breve pausa, sia per aver campo di prender fiato, sia per osservare il senso della punteggiatura.

Gli accidenti del cantofermo si restringono ad uno solo, che è il bemolle; il quale non s'applica mai ad altra nota che al *si*. Il bequadro, quantunque siavi, tuttavia non si segna, perchè si sottintendono bequadri tutti i *si* che non portano il bemolle.

Alcuni ammettono nel cantofermo il diesis, vale a dire, ammettono che in certi casi il *do*, il *fa* ed il *sol* possano alzarsi di un semituono cromatico, come se avessero il diesis, sebbene questo non si scriva. È questo un errore nato dall'aver confuso la tonalità della nostra musica con quella del cantofermo, le quali, come si vedrà fra poco, sono sostanzialmente diverse l'una dall'altra. Convien però tollerarlo, perchè altrimenti troppo urterebbonsi le nostre abitudini, e d'altra parte non è questo il solo bastardume che siasi introdotto nel cantofermo.

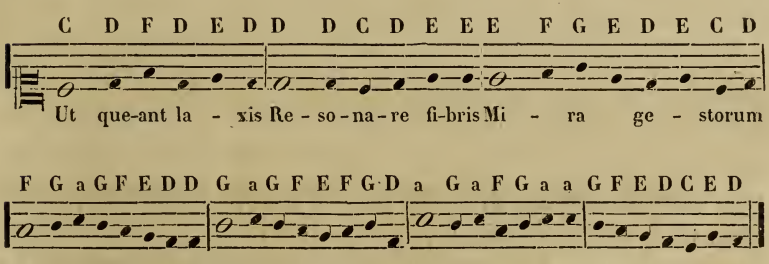
Un segno del cantofermo, affatto ignoto nella scrittura musicale comune, si è la guida, la quale consiste in una piccola nota codata, posta in fine di ogni rigo per indicare la prima nota del rigo susseguente (Facciasi vedere sul cartellone una guida, e si spieghi com'ella serve allo scopo ora detto).

## Art. 4.

### METODI PER L'APPRENDIMENTO DEL CANTOFERMO.

A quanto pare, negli antichi tempi non v'era altro metodo per imparare la lettura del canto scritto, che quello d'interpretarlo coll'aiuto del monocordo. Era questo uno strumento a una sola corda, munita di un ponticello mobile, il quale, tramutandosi a volontà, allungava ed accorciava la parte vibrante di essa corda, sicchè ne faceva risonare le intonazioni indicate nello scritto. Questo metodo, com' è agevole il vedere,

non valeva molto più che quello d'imparare un'aria a forza di udirla a cantare da altrui; e contuttociò egli ha durato, a cominciare dalla prima introduzione del canto nelle chiese, da cinque a seicento anni.

Intorno al 1024 un monaco benedettino, per nome Guido d'Arezzo, levò sopra ogni altro fama di sè, per aver trovato un metodo d'insegnare il canto, tale che otteneva in un mese quei risultati che prima appena in dieci anni di studio si ottenevano. Fra i procedimenti da luí a tal uopo usati, uno era veramente notabile, il quale io vi riporto quì con parole dello stesso Guido, tratte da una lettera da lui indirizzata ad un altro monaco suo amico, per nome Michele. « Se tu « vuoi » egli dice « mandare a memoria una voce od una « frase, talmente che dovunque tu voglia ed in qualunque canto « a te noto od ignoto, possa di subito risovvenirtene, in modo « da poterlo così subito con franchezza intonare, devi cercare la « stessa voce o frase in capo ad alcuna notissima cantilena, e per « ogni voce che hai da ritenere a memoria, una simile canti- « lena avere in pronto; la quale dalla stessa voce incominci. « A cagion d'esempio, io, nell'insegnare ai fanciulli principianti « od anche provetti, mi servo della seguente (si scriva il seguente esempio:

Che faceva egli Guido con questo suo procedimento? Faceva sì che, quando lo scolare dovea, verbigrazia, intonare la nota *C*, rieorreva alla voce dell'*Ut* di *Ut queant laxis*, della quale era

padrone, e l'applicava alla nota *C*; quando dovea intonare la nota *D*, ricorreva allo stesso modo alla voce della prima sillaba di *Resonare fibris*; e nello stesso modo ancora ricorreva alla prima sillaba di *Mira gestorum*, di *Famuli tuorum*, ecc., quando gli occorreva di dover intonare altre note. In una parola, egli proponeva di dare un nome alle intonazioni, per modo che l'intonazione e il suo nome fossero dall'esercizio talmente l'una coll'altro immedesimati, che l'idea dell'uno richiamasse necessariamente l'idea dell'altro; egli, per dirla anche più ristrettamente, ha gettato il primo seme di ciò che noi chiamiamo *solfeggio*.

Guido ebbe dapprima molti seguaci e molti detrattori, e finì col trionfare. I quattro versi dell'Inno di S. Giovanni furono da' suoi posteri (se già non forse da lui medesimo) ristretti nella prima sillaba de' loro incisi, sicchè rimasero i nomi di *Ut* al *C*, di *Re* al *D*, di *Mi* all'*E*, di *Fa* all'*F*, di *Sol* al *G* e di *La* all'*a* (dicendo questo, si vada man mano cancellando le parole e le lettere dell'esempio, sicchè rimanga foggiato come segue:

| | | | |
|---|---|---|---|
| C | D | E | |
| Ut | Re | Mi | |
| F | G | a | |
| Fa | Sol | La | *Sancte Ioannes*. |

Solo alla prima sillaba di *Sancte Ioannes* non rimase una lettera sua propria, la quale avrebbe dovuto essere il *b* tondo o quadro, ed era invece il *G* già assegnato a *sol*; sicchè n'è risultato che le sette lettere non avevano che sei nomi. Perchè ciò? Certo, ciò non fu per opera di Guido, il quale non ha fatto altro che proporre il citato Inno come mezzo mnemonico. I successori di lui furono che introdussero nel nuovo sistema una tale imperfezione. Ma perchè ciò? ripeto

ancora. Se si riflette che il sistema emanato dall' invenzione di Guido, comunque or si giudichi imperfetto, ha durato più di 600 anni, e che solo da un mezzo secolo in quà la settima sillaba, cioè il *si*, è stato universalmente ricevuto, bisogna almeno dubitare della realtà di essa imperfezione. Certo, essendovi sette intonazioni diverse nella scala diatonica, è naturale che ognuna abbia il suo nome proprio. Anzi ai giorni nostri in cui la tonalità ci fa parere naturalissima una combinazione qualunque, per così dire, d'intervalli non pur maggiori e minori, ma eccedenti e diminuiti, senza che l'orecchio sia offeso; ai giorni nostri, dico, la mancanza del *si* sarebbe, non pure un' imperfezione, ma difetto tale da doversi con urgenza riparare, atteso massimamente le modulazioni onde vanno affastellate le musiche odierne. Prima di noi però le cose procedevano diversamente: il tritono, ossia la quarta maggiore, era riputata dissonanza ed era perciò accuratamente schivata; a niuno sarebbe venuto in mente di fare il *si* dopo il *fa*, o il *fa* dopo il *si;* gli sarebbe paruto di fare un intervallo fuori del naturale, e in tal caso avrebbe fatto il *si* bemolle. Allora non c'erano modulazioni, tutto si restringeva in quelli che ora noi chiamiamo tuoni di *do* e di *fa*, epperciò le seconde minori non potevano aver luogo altrove che dal *mi* al *fa*, dal *la* al *si* bemolle e dal *si* al *do*. Di maniera che i nostri buoni padri credettero che nulla era più semplice del nominar sempre *mi-fa* le seconde minori, che in tutto sommavano a tre, e non sospettavano pure che si potesse fare altrimenti; onde non si dierono mai pensiero di cercare un nome particolare alla settima sillaba, e ragionevolmente nol dovevano.

L'invenzione de' sei nomi di note diè origine ad un nuovo sistema, detto degli esacordi, perchè il suo periodo si componeva appunto di sei corde, o note, nominate coi nomi di *do, re, mi, fa, sol, la*. Il quale avea per base che i nomi di *mi-fa* cadessero sempre sulle due note fra le quali corre una

seconda minore. Eccovi un quadro di questo sistema (si riscriva l'esempio già accennato alla pag. 368, quindi la colonna di lettere che si veggono in questo, il quale si compierà poi a mano a mano che si fa la spiegazione.

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | *la* | | *aa* | – | – | – | – | *la* |
| | | *sol* | 4.° Tetracordo | *g* | – | – | – | – | *sol* |
| | | *fa* | | *f* | – | – | – | – | *fa* |
| | | *mi* | | *e* | – | – | – | *la* | *mi* |
| Tetracordo della congiunzione | *re* | *re* | 3.° Tetracordo | *d* | – | – | *la* | *sol* | *re* |
| | *sol* | *do* | | *c* | – | – | *sol* | *fa* | *ut* |
| | | *si* | | ♮ | – | – | – | *mi* | 5° ESAC. |
| | *si* ♭ | | Disgiunzione | *b* | – | – | *fa* | | PROP. DI |
| | *la* | *la* | | *a* | – | *la* | *mi* | *re* | NATURA. |
| | | *sol* | 2.° Tetracordo | *G* | – | *sol* | *re* | *ut* | |
| | | | | | | | | 4° ESAC. | |
| | | *fa* | | *F* | – | *fa* | *ut* | PROP. | |
| | | *mi* | | *E* | *la* | *mi* | 3° ESAC. | DI ♮ | |
| | | | | | | | PROP. | | |
| | | *re* | 1.° Tetracordo | *D* | *sol* | *re* | DI *b* | | |
| | | *do* | | *C* | *fa* | *ut* | | | |
| | | *si* | | *B* | *mi* | 2° ESAC. | | | |
| | | | | | | PROPRIETA' | | | |
| | | *la* | Corda aggiunta | *A* | *re* | DI NATURA | | | |
| | | *sol* | Corda sotto aggiunta | Γ | *ut* | | | | |
| | | | | | 1° ESAC. | | | | |
| | | | | | PROPRIETA' | | | | |
| | | | | | DI ♮ | | | | |

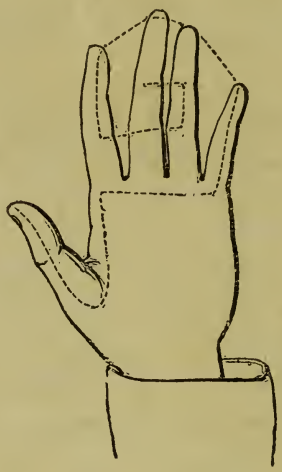
La prima seconda minore che s'incontrava nel diagramma, era fra il *B-C*, corrispondenti a *si-do*: quì dunque ponevasi il *mi-fa*, e per conseguente, a compimento dell'esacordo, ponevasi l'*ut* sul gamma, il *re* sull'*A*, il *sol* sul *D*, e il *la* sull'*E*; e questo era il primo esacordo. L'altra seconda minore s'incontrava tra l'*E* e l'*F*; epperciò quì ponevasi il *mi-fa*, e quindi l'*ut* al *C*, il *re* al *D*, il *sol* al *G* e il *la* all'*a*; e questo era il secondo esacordo. (Si spieghi nella stessa maniera che la terza, la quarta e la quinta seconda minore trovansi fra l'*a* e il *b*, fra il ♮ e il *c* e fra l'*e* e l'*f*, che quindi a queste lettere ponevasi il *mi-fa* e per conseguente gli altri nomi, secondochè vedesi nell'esempio, e che così sono costituiti il 3°, il 4° e il 5° esacordo).

Intorno a questo nuovo quadro noi faremo parecchie riflessioni. E la prima si è, che presso i nostri maggiori, quando il canto si aggirava nelle note di un esacordo che includeva il bequadro, ossia, come diremmo noi, il *si*, dicevasi essere nella *proprietà di bequadro* (il che accadeva nel 4° esacordo, e per conseguente anche nel 1°, il quale è una ripetizione del 4.° all'ottava bassa); quando il canto si aggirava nel 3° esacordo, in cui ha luogo il *b* rotondo, o come diremmo noi, il *si* bemolle, dicevasi essere nella *proprietà di bemolle*; quando infine il canto si aggirava nel 2° o 5° esacordo, dove non incontravasi nè il bequadro nè il bemolle, dicevasi essere nella *proprietà di natura*.

Per seconda riflessione, dirò di passaggio che ogni esacordo era impiantato o sul *G*, o sul *C*, o sull'*F* (si verifichi nell'esempio); il che mi pare una delle ragioni per cui le chiavi a noi tramandate dagli Antichi sono tre, e propriamente le chiavi *Fa*, *Do* e *Sol*, corrispondenti appunto all'*F*, *C* e *G* iniziali degli esacordi.

In terzo luogo, il sistema esacordale ha dato origine a quello delle così dette *mutazioni*. Il quale era che, quando il canto cambiava di proprietà, dovevasi analogamente cambiare il nome delle note. Posta, per esempio, una scala che dal gamma si estendesse sino al *G*, è chiaro che non sarebbe potuta capire tutta nel 1° esacordo, ma avrebbe necessariamente toccato anche il 2°, e dalla proprietà di bequadro, sarebbe passata a quella di natura: onde gli Antichi avrebbero fatto una mutazione di nomi in questa maniera, cioè dall'*ut* del gamma sarebbero arrivati sino al *fa* del *C* per far sentire il *mi-fa* nella seconda minore *B-C*, e quindi, invece di proseguire col *sol* e *la*, sarebbero entrati nel secondo esacordo, dicendo *re*, *mi*, *fa*, *sol* al *D*, *E*, *F*, *G*; di maniera che, laddove per nominare la predetta scala ora noi diremmo *sol*, *la*, *si*, *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, gli Antichi dicevano *ut* (o come anch'essi dissero di poi, *do*), *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *re*, *mi*, *fa*. In simil modo si facevano altre mutazioni, di cui non istarò più oltre a ragionare.

In quarto luogo, per facilitare la memoria del sistema esacordale agli alunni di canto, si è inventata la famosa *mano armonica* così detta di Guido, perchè da taluno gliene attribuisce l'invenzione. La quale consiste nel trasportare l'idea delle lettere del diagramma e de' loro nomi in sulle dita della mano sinistra; in modo che, cominciando dalla punta del pollice (dicendo queste cose, si ponga la punta dell'indice destro sulla punta del pollice sinistro e la si faccia scorrere secondo l'indicazione della punteggiatura segnata nella figura seguente:



dicevasi *gamma ut,* e poi trascorrendo alla vicina falange, *A re,* e poi alla radice, *B mi*, e poi dalla radice delle altre dita movendosi in giro su per le falangi del mignolo, per la punta e per le rimanenti falangi delle altre dita, dicevasi *C fa ut, D sol re, E la mi, F fa ut, G sol re ut, a la mi re, b fa, b mi* e via discorrendo, le altre lettere e gli altri nomi di note del diagramma.

Per ultimo già voi medesimi forse vi siete accorti che i barbari nomi di *cesolfaut, delasolre, elami*, e gli altri che potete ravvisare quì, accoppiando ogni lettera colle rispettive sillabe, sono

nati dal sistema esacordale. E di fatto i nostri Maggiori, dicendo verbigrazia *ut*, non intendevano già di significare una tale determinata intonazione, come a dire quella di *c*, ma bensì genericamente l'intonazione del primo grado di un esacordo: di maniera che *ut* poteva significare l' intonazione o di *c*, o di *f*, o di *g*. Da ciò conseguitava che, volendo essi significare una determinata intonazione, verbigrazia quella di *c* (si accenni il c minuscolo), accoppiavano al *c* tutte le sillabe che potevano competergli, secondo le tre proprietà, di bequadro, di natura e di bemolle, e dicevano per conseguente *cesolfaùt*.

S'inventò finalmente la sillaba *si*, ed ecco che ogni intonazione ebbe il suo nome proprio, cadde il sistema esacordale e con esso le mutazioni, la mano armonica e i barbari nomi delle note testè menzionati. Ma non crediate che questa rivoluzione siasi fatta in un momento: il *si* è stato inventato circa a 250 anni fa, e non sono trascorsi molti anni che ancora eranvi dei partigiani del sistema delle mutazioni. E non si odono eziandio al presente molti a dire: tuono di *cesolfaùt*, di *delasolrè* ecc., invece di tuono di *do*, di *re*? Tanto penano a perdersi le abitudini, quando sono profondamente radicate!

Al presente il cantofermo si solfeggia come la musica; di maniera che voi non dovete fare per esso uno studio speciale.

## Art. 5.

### TONALITA' DEL CANTOFERMO.

I tuoni musicali, come voi sapete, possono, a rigore parlando, essere infiniti: giacchè dopo il tuono di *do*, che non porta accidenti, si ha sette tuoni per diesis e sette per bemolli, sette per doppidiesis e sette per doppibemolli, e via discorrendo sette per tripli, per quadrupli, per quintupli (e così infinitamente) diesis o bemolli; i quali peraltro nella pratica si riducono ad essere dodici o quattordici. Ogni tuono poi esiste sotto due aspetti, che noi designiamo coi nomi di modo mag-

giore e modo minore. I tuoni confrontati l'uno coll'altro (salvo quella differenza che può nascere dalle condizioni particolari degli strumenti, e dal temperamento) sono tutti perfettamente simili; e quindi tutti hanno lo stesso carattere. La vera e sensibile varietà nella musica nostra pare dunque consista unicamente ne' due modi. Il che per verità sarebbe ben poca cosa, se noi riguardassimo ciascun tuono e ciascun modo isolati: ma produce una sorgente inesausta di combinazioni diverse coll'intreccio in mille guise svariato che si può fare di essi tuoni e modi, e delle alterazioni.

Il cantofermo all'incontro (prendendo la parola *tuono* nel senso in cui la prendiamo noi) ne ha soli tre, cioè quelli che nascono dalle tre proprietà di bequadro, di natura e di bemolle, le quali in un medesimo canto si alternano talvolta, siccome si fa de' nostri tuoni. Il trasportare più alto o più basso l'intonazione del cantofermo non costituisce una varietà di tuono, poichè questa varietà, come risulta da quel che ho detto, nasce propriamente dall'intreccio de' tuoni o modi fra loro, e non dal considerarli isolati, qualunque d'altra parte sia il loro grado di elevazione; e siccome tutto l'intreccio possibile nel cantofermo è delle tre proprietà, così non più di tre possono essere i suoi tuoni. Anzi, a ben riguardare, le due proprietà, di bequadro e di natura ci appaiono diverse, considerandole nel sistema esacordale: ma si confondono insieme e formano realmente una sola proprietà, considerandole nel sistema vero, che è ettacordale, ossia quello in cui si considera il periodo delle intonazioni riproducentesi, non di sei in sei, ma di sette in sette corde, ovvero, come diremmo noi, di ottava in ottava. Quindi è che i tuoni del cantofermo si riducono a due, cioè a quello in cui il *si* è bequadro, e a quello in cui lo stesso *si* è bemolle. Se volessimo andare anche più pel sottile, direi che l'intreccio del *si* bemolle col *si* bequadro è accidentale, e diretto al solo scopo di evitare il tritono; cosicchè il bemolle si può considerare come una semplice alterazione, e quindi nel cantofermo si può dire che non vi è diversità di tuoni.

Ma s'egli è così povero riguardo ai tuoni, in contraccambio è assai ricco riguardo ai modi. I nostri due modi, volendoli collocare nel diagramma del cantofermo, avrebbero la loro tonica, l'uno, cioè il maggiore sul *do*, e l'altro, cioè il minore sul *la*; e, come tutti sapete, le seconde minori, o vogliam dire i semituoni, trovansi nel modo maggiore fra la terza e la quarta, e fra la settima e l'ottava; nel modo minore fra la seconda e la terza, e fra la quinta e la sesta. Ed in questa diversa collocazione de' due semituoni consiste appunto la diversità de' due modi. Nel cantofermo si sono primitivamente, cioè da S. Ambrogio, prese per toniche non solo due, ma quattro note, cioè *Re*, *Mi*, *Fa* e *Sol* (Facendo la spiegazione, si scriva a mano a mano la seguente tavola. Per ora si scrivano le sole scale dei modi dispari, cioè del 1°, 3°, 5° e 7°, cominciando dalla tonica di ciascuno, e tralasciando la nota inferiore ad essa tonica:

MODI MUSICALI — MODI DEL CANTOFERMO.

| TUONO DI *do*. | | PROTO | | DEUTERO. | | TRITO | | TETRARDO | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *Minore* | *Magg.* | 1.° *Autent.* | 2.° *Plagale* | 3.° *Autent.* | 4.° *Plagale* | 5.° *Autent.* | 6.° *Plagale* | 7.° *Autent.* | 8.° *Plagale* |
| | | | | | | | | sol | |
| | | | | mi | | 8ª fa<br>7ª mi | | 7ª fa<br>6ª mi | |
| | | re | | re | | re | | re | re |
| | 8ª do<br>7ª si | do | | 6ª do<br>5ª si | si | do | do | 4ª do<br>3ª si | do<br>si |
| | | 6ª si *b* | | | | 4ª si *b* | si *b* | | |
| la | la | 5ª la | la | la | la | 3ª la | la | la | la |
| sol | sol | sol | sol | sol | sol | sol | sol | sol | sol |
| 6ª fa<br>5ª mi | 4ª fa<br>3ª mi | 3ª fa<br>2ª mi | fa<br>mi | 2ª fa<br>1ª mi | fa<br>mi | fa | fa<br>mi | | fa<br>mi |
| re | re | re | re | | re | | re | | re |
| 3ª do<br>2ª si | do | | do<br>si | | do<br>si | | do | | |
| la | | | la | | | | | | |

Questi quattro modi furono chiamati col latino di quei tempi *protus, deuterus, tritus* e *tetrardus*, che noi tradurremo (si scriva) *proto, deutero, trito* e *tetrardo*, cioè primo, secondo, terzo e quarto; e, come vedete, son tutti fra loro diversi: perciocchè il semituono *mi-fa* (si apponga la legatura a tutti i *mi-fa*, e in corrispondenza si scrivano i numeri 6ª, 5ª. 2ª, 3ª ecc.) è fra la seconda e la terza nel *proto*, fra la prima e la seconda nel *deutero*, fra la settima e l'ottava nel *trito*, e fra la sesta e la settima nel *tetrardo*, e similmente l'altro semituono, cioè il *si-do* oppure *la-si b* (si apponga la legatura ai *si-do* e ai *la-si b*, ed i numeri corrispondenti) da un modo all'altro cambiano luogo.

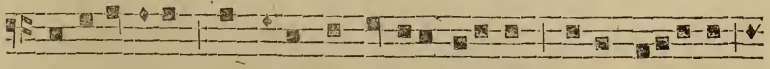
Ma, sebbene quì io abbia limitato ogni modo nell'estensione di un'ottava, tuttavia le cantilene di quei tempi abbracciavano bene spesso una grande estensione, e toccavano talvolta perfino la decima sopra e la sesta sotto la tonica; il che era non pur faticosissimo per le voci, ma quasi ineseguibile; ed inoltre le melodie rendevansi disordinate, poichè, se convenivano nel grave, disconvenivano nell'acuto, e per lo contrario. Onde nella riforma gregoriana le melodie furono ristrette quasi tutte nell'estensione di una nona od al più di una decima, e per dar luogo a questa restrizione, di ogni modo se ne fecero due, cioè uno che dalla tonica si estendeva verso l'acuto, come quì già lo vedete scritto, a cui si aggiungeva tutt'al più una nota verso il grave (si scriva *do, re, mi, fa* sotto le rispettive toniche *re, mi, fa, sol*); l'altro che dalla tonica (si scriva la tonica, e a mano a mano le altre note de'tuoni pari, cioè: 2°, 4°, 6° e 8°) si estendeva una quinta od al più una sesta verso l'acuto, e una quarta od al più una quinta verso il grave.

I modi furono fin dall'antichità impropriamente chiamati anche tuoni, e così generalmente oggi si chiamano, e così li chiamerò per conseguente anch'io. I due tuoni adunque che dipendono dalla stessa tonica, furono distinti l'uno col nome di *autentico* (si scriva *autent.* ai tuoni dispari, cioè al 1°, 3°, 5° e 7°), quasi come a dire *magistrale*, *principale*, perchè in certo modo è stato il primo riconosciuto; l'altro col nome di *plagale* (si scriva *plagale* ai tuoni pari),

che significa *collaterale*, e quasi come dipendente dall'autentico e a lui soggetto. Gli otto tuoni poi presero ancora ciascuno un nome speciale dedotto dal numero d'ordine della loro computazione, e il *proto autentico* fu chiamato *primo* (si scriva a mano a mano 1°, 2°, 3° ecc.), il *proto plagale*, *secondo*, il *deutero autentico*, *terzo*, e così l'altro *quarto*, l'altro *quinto*, *sesto*, *settimo* e *ottavo*; e questo è il nome oggidì generalmente usato. Osserverete che i tuoni autentici hanno i numeri dispari, 1, 3, 5 e 7, e i plagali i pari, 2, 4, 6, 8: perciò gli autentici chiamansi oggidì più comunemente *tuoni dispari*, e i plagali *tuoni pari*.

Per conoscere in qual tuono sia una data melodia di cantofermo bisogna guardar prima di tutto l'ultima nota. Se questa è *Re*, il tuono sarà il *proto*, vale a dire potrà essere il primo od il secondo; se la nota è *Mi*, il tuono sarà il *deutero*, ossia potrà essere il terzo ed il quarto; se la finale è *Fa*, il tuono sarà il *trito*, ossia potrà essere il quinto od il sesto; se infine a finale sarà *Sol*, il tuono sarà il *tetrardo*, ossia potrà essere il settimo o l'ottavo. Guardando poi la tessitura del resto della melodia, rispettivamente alla finale, che è la tonica, si conoscerà che, se quella non si estende nel grave più di una nota sotto ad essa tonica, il tuono sarà *autentico*; ossia sarà il primo, se dipende dalla finale *Re*; il terzo se dipende dalla finale *Mi*; il quinto, se dalla finale *Fa*; ed il settimo, se dalla finale *Sol*. Estendendosi la melodia più di una seconda sotto la finale, il tuono è *plagale*, ossia secondo o quarto o sesto od ottavo, secondochè la finale è *Re* o *Mi* o *Fa* o *Sol*. (Si propongano sul cartellone i seguenti esempi a scoprire in qual tuono siano.

N° 1.



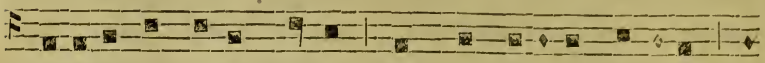
Fide li a omni a manda ta e jus, confirma ta

in sæ cu lum sæ cu li. *T.* 4.

N° 2.

Sit nomen Do mi ni be ne di ctum in sæcula. *T.* 7.

N° 3.



Fide lis servus et prudens quem consti tuit Dominus

super fa mi li am su am. *T.* 3.

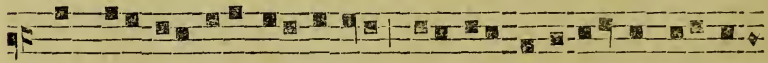
N° 4.

Ju ravit Do minus et non pœ ni te bit cum: Tu es

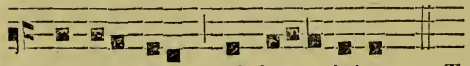
Sa cerdos in æ ternum. *T.* 8.

N° 5.

Esto te fortes in bel lo, et pu gna te



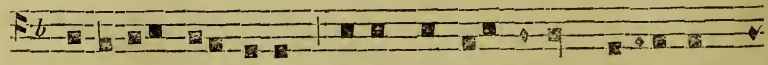
cum an ti quo ser pente et ac ci pi e tis regnum



æ ter num, al le luja. *T.* 1.

N° 6.

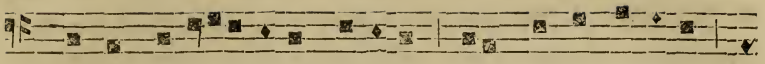
Vestri ca pil li ca pi tis omnes nu me ra ti sunt:



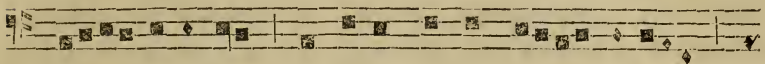
no li te ti me re, multis passe ribus me li o res

estis vos. *T.* 5.

N° 7.



Ante lu ci ferum genitus et ante sæcula,

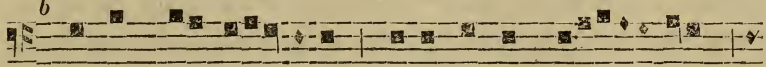


Do minus Salvator noster ho di e

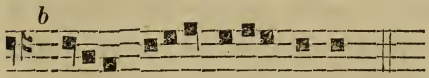
mun do appa ruit. *T.* 2.

N° 8.

O quam me tu endus est locus iste! Ve re

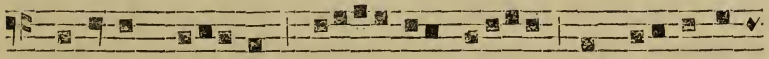


non est hic a liud, ni si domus De i



et por ta cœ li. *T.* 6.

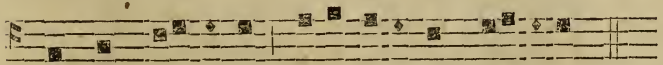
N° 9. *T. comune.*



Fulgebunt ju sti si cut sol in conspectu

De i. Al le lu ja. *T.* 2.

N° 10.



Nos qui vi vimus bene-dicimus Do mi no. *T.* 7 *irreg.*

NB. Sul cartellone non s'indicherà in qual tuono siano queste antifone per fare che gli alunni lo trovino da loro.

senta almeno il notabile contrasto che esiste fra il secondo e il quinto tuono, fra il sesto e l'ottavo, fra il primo e il quarto, fra il terzo e il settimo, ecc.

## Art. 6.

### SALMODIA.

Ogni salmo o cantico, secondo il tuono dell'antifona che lo precede, ha una cantilena sua propria, la quale si ripete ad ogni versetto del salmo o cantico, alternatamente dall'una e dell'altra parte del coro. Questa maniera di cantare i salmi e i cantici nel cantofermo dicesi *salmodia*.

Chi vuole praticare il cantofermo, è d'uopo sappia a memoria le intonazioni de'salmi e cantici in tutti i tuoni; perocchè negli antifonari esse non sono scritte, se non in quanto riguarda i passi suscettivi di varietà, che mal si potrebbero indovinare.

Nell'intonazione di un salmo o cantico sono da distinguere quattro cose, cioè: il *principio*, la *dominante*, la *mediazione* e la *cadenza*.

Il *principio*, come ognuno può sapere, è la maniera di cominciare il versetto.

La *dominante* è la nota sopra la quale si collocano le parole che sono tra il principio e la mediazione, e tra questa e la cadenza.

La *mediazione* è la maniera di terminare la prima parte del versetto, là dove trovasi l'asterisco, e cominciarne la seconda.

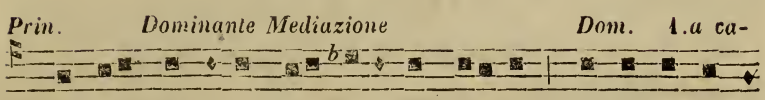
La *cadenza* è la maniera di terminare definitivamente il versetto.

Ecco, io vi presento quì le intonazioni de'salmi o cantici in tutti i tuoni.

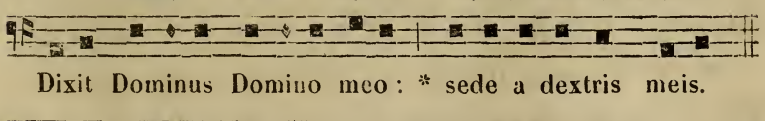
(Facciansi vedere sul cartellone i seguenti esempi, e si faccia notare in tutti od in parte di essi il principio, la dominante, la mediazione e la cadenza).

# INTONAZIONI SOLENNI.

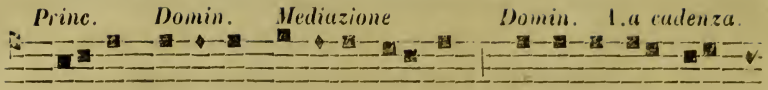
## PRIMO TUONO.




## SECONDO TUONO.

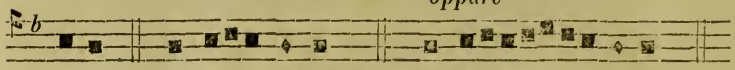


## TERZO TUONO.




Di xit Dominus Domino me o : * sede a de xtris

*oppure*

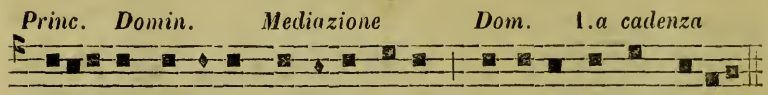


me is. Magni ficat. Magni fi cat.

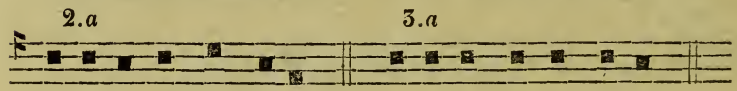
me is. a dextris me is. a dextris me is.

Magni fi cat.

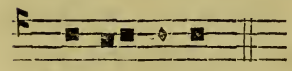
## QUARTO TUONO.




Di xit Dominus Domino meo: * sede a dextris me is.

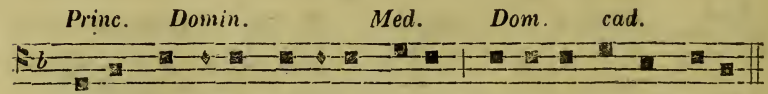



sede a dextris me is. sede a dextris me is.



Magni fi cat.

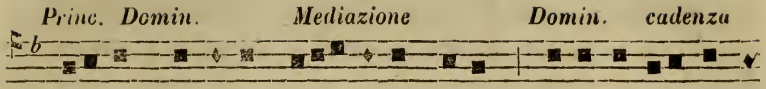
## QUINTO TUONO.




Di xit Dominus Domino me o: * se de a dextris me is.

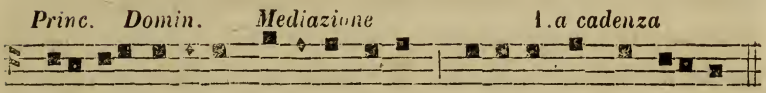
Magni fi cat.

## SESTO TUONO.

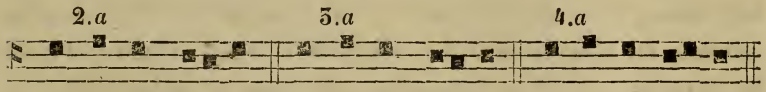



Di · xit Dominus Do mino me o: * sede a dextris

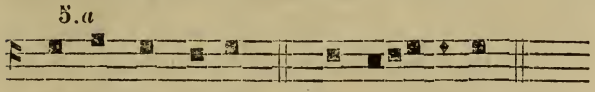
## SETTIMO TUONO.




Di xit Dominus Domino meo: * sede a dextris me is.

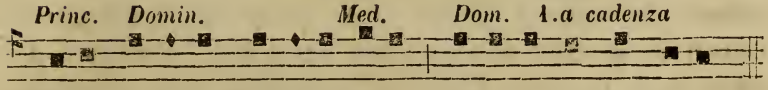



a dextris me is. a dextris me is. a dextris me is.

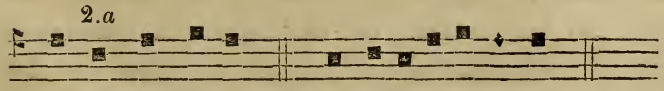



a dextris me is. Magni ficat.

## OTTAVO TUONO.




Di xit Dominus Domino meo: * sede a dextris me is.




a dextris me is. · Magni fi cat.

## SETTIMO TUONO IRREGOLARE.

In e xi tu Isra ël de Ægypto: * domus Ja cob de

popu lo bar baro.

Osservate che, ad eccezione di quelle del 2°, 5° e 6° tuono, queste intonazioni hanno un numero qual maggiore e qual minore di cadenze diverse. Egli è perciò che la cadenza negli antifonari è sempre notata, e sotto le note è scritta la prima parola del salmo o cantico da intonarsi, oppure le vocali *e u o u a e*, che sono quelle di *seculorum*, *amen*. C'è chi ha voluto che l'applicazione di una, piuttosto che di un'altra cadenza ad una intonazione, dipendesse dalla maniera con cui ha principio l'antifona precedente il salmo o cantico. Egli è bensì vero che, se verbigrazia un'antifona del quarto tuono comincia colle note *re*, *mi*, *sol*, il salmo o cantico seguente termina per lo più colla prima cadenza; se un'antifona del settimo tuono comincia col *re* acuto, la cadenza del salmo è la terza; se un'antifona dell'ottavo tuono comincia col *do* acuto, la cadenza del salmo è la seconda; e così dicasi di alcuni altri casi: ma, o perchè i nostri antifonari siano scorretti, o perchè realmente gl' istitutori di esse antifone così abbiano divisato di fare, le eccezioni che s'incontrano, non ci permettono di stabilire il cominciamento dell'antifona per regola della cadenza del salmo o cantico. Onde noi ci atteniamo più volontieri al giudizio di coloro che affermano, la cadenza del salmo o cantico essere una conseguenza naturale o legittima della modulazione particolare del canto di tutta l'antifona. Ai giorni nostri noi non abbiamo del cantofermo un sentimento così squisito da saper distinguere neppure la razionalità del giudizio di questi ultimi; e d'altra parte questo soggetto non

vale la pena di entrare in indagini di sorta. Attenetevi sempre alle cadenze scritte nell'antifonario, e non vi caglia d'altro.

Nell'intonazione di un salmo o cantico, non solo la cadenza, ma ancora il principio e la mediazione vanno soggetti a cambiamento: perocchè essi possono essere *solenni* o *semplici*. Quelli che già abbiamo veduti, sono *solenni*. I *semplici* rifiutano ogni ornamento, sicchè senza più il principio non è altro che la dominante, e la mediazione si spoglia di quelle note che possono dare all'intonazione un carattere di solennità. (Si facciano vedere i seguenti esempi, e notare la semplicità del principio e della mediazione).

La sola dominante è fissa ed invariabile. Dicesi dominante, come nei salmi e cantici, così negli altri pezzi di cantofermo, la nota che è più spesso ripetuta, e vuolsi perciò che essa sia uno dei mezzi per riconoscere il tuono del pezzo. Ciò non è vero. Tuttavia, per avere una norma nell'intonare, come fra poco vi spiegherò, gioverà che voi ritenghiate a memoria che la dominante del primo tuono è *la*,

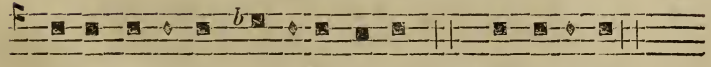
| | |
|---|---|
| del secondo | *fa*, |
| del terzo | *do*, |
| del quarto | *la*, |
| del quinto | *do*, |
| del sesto | *la*, |
| del settimo | *re*, |
| dell'ottavo | *do*. |

Eccovi le intonazioni semplici.

## INTONAZIONI SEMPLICI.

NB. In queste intonazioni la seconda parte del versetto è come nelle intonazioni solenni.

### PRIMO TUONO.

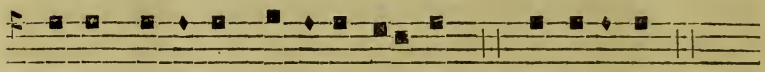


Dixit Dominus Domino me o *ecc.* Magni fi cat.

## SECONDO TUONO.

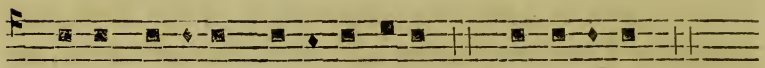
Di xit Dominus Domi no meo *ecc.* Magni fi cat.

## TERZO TUONO.



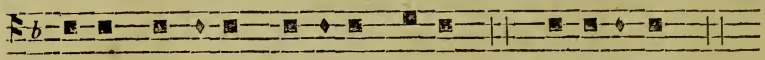
Di xit Domi nus Domino me o *ecc.* Magnificat.

## QUARTO TUONO.



Di xit Dominus Domino me o *ecc.* Magni fi cat.

## QUINTO TUONO.

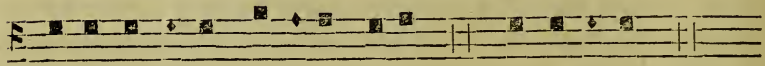


Di xit Do minus Domi no me o *ecc.* Magni fi cat.

## SESTO TUONO.

Di xit Dominus Domi no meo *ecc.* Magni fi cat.

## SETTIMO TUONO.



Dixit Domi nus Domino me o *ecc.* Magni fi cat.

## OTTAVO TUONO.

Di xit Domi nus Domino me o *ecc.* Magni fi cat.

Assai altre minute cose potrebbonsi dire riguardo alle intonazioni de' salmi e cantici: ma in esse sarete istruiti dall'uso del coro, le cui consuetudini d'altra parte non sono le medesime dappertutto, epperò impossibili a definire. *Usus te plura docebit.*

Negli antichi tempi, il cantofermo, sia perchè allora fosse il solo genere di musica conosciuto, sia perchè lo spirito religioso intensamente signoreggiasse gli animi, era praticato con cura e zelo sconosciuti a' giorni nostri. Allora attendevasi a dare alle voci un'inflessione diversa di dolce, di concitato, di piano, di forte, secondochè richiedeva il sagro testo: cosicchè la regolarità, dirò così, materiale del canto, quella cioè, per cui esso riesciva eseguito con intonazione ed insieme perfettissimi, non era il solo scopo al quale si mirasse, ma miravasi inoltre alla regolarità estetica, vale a dire ad imprimere nel canto un'espressione analoga a quella delle parole. Vero è che, a quanto pare, usavansi allora, e forse con soverchia prodigalità, le rifioriture: perocchè noi troviamo negli antichi libri menzionate le cadenze, gli ocheti, i trilli ed altri simili ornamenti del canto. Ma non è a credere ch'essi venissero adoperati nell'insieme, bensì esclusivamente nel cantare a solo: altrimente sarebbe impossibile il concepire come si potesse trovare un effetto gradito in quel canto d'insieme, nel quale ognuno a suo talento dovesse trillare e gorgheggiare.

Sia comunque, pregio dell'opera nostra sarebbe l'imitare gli Antichi in quel che aveano di buono, e lasciar loro il cattivo; e dovremmo porre studio a valerci anco nel cantofermo di tutti i mezzi suggeritici dall'arte del canto per rendere i sagri concetti con espressione degna di loro. Il perchè io non ributterei dal cantofermo il piano, il forte, il crescendo, il diminuendo, il rallentando, l'accelerando e in generale tutti gli artifizi di cui ci serviamo per rendere espressivo il canto musicale propriamente detto, purchè applicati a proposito, con fino discernimento e discrezione. Ma chi oserebbe sperare tanta raffina-

tezza ne' nostri cori? Dove sarebbero i cantori così volonterosi e perseveranti da far le prove necessarie all' uopo? Quanti maestri troverebbonsi capaci di dirigerli a buona riescita? Forza è pertanto appagarci di una buona esecuzione materiale: ma a questa almeno deesi attendere con la massima cura e sollecitudine, non tralasciando d'altra parte di aver riguardo a quel tanto di espressione che si può ottenere, senza dover ricorrere a studi speciali. Per la quale esecuzione io avviso doversi riguardare due cose, cioè: l'organizzazione e disciplina del coro, e la maniera dell'esecuzione stessa.

## Art. 7.

### ORGANIZZAZIONE E DISCIPLINA DEL CORO.

Niuna cosa riesce a bene, dove manca l'ordine: ordine non può essere dove tutto non cospira al medesimo scopo, dove non v'ha unità di direzione. Perciò un coro senza capo non può stare, se già vuolsi ottenere perfezione nell' insieme del canto, ed evitare tutti gli sconci che da esso potrebbero derivare, a detrimento del decoro che si conviene alla casa di Dio.

Il capocoro sarà colui che naturalmente si troverà a quel grado per essere stato maestro alla maggior parte degli altri cantori; oppure, quando niuno abbia questa preminenza naturale, colui che sarà eletto liberamente dal suffragio della maggioranza del corpo dei cantori stessi.

Il capocoro debb'essere investito di un'autorità, la quale, ove siavi richiamo di qualche interessato, avrà i suoi limiti fissati da un Regolamento, e dovrà essere protetta e guarentita dal Parroco.

Il Regolamento, quando sia richiesto, sarà formato da una Commissione composta del Parroco, del capocoro e di tre cantori eletti dal loro corpo.

Il Parroco, col consenso espresso dalla maggioranza del corpo de' cantori, potrà smettere il capocoro dal suo grado.

Chiunque vuol essere ascritto al coro in qualità di cantore debb'essere approvato da una Commissione composta dal capocoro e di due cantori eletti dal loro corpo; la quale giudicherà con questo criterio, che il candidato abbia voce discretamente buona, buon orecchio e sappia il cantofermo.

Non possono aspirare ad essere ascritti al coro in qualità di cantori coloro le cui voci sono eterogenee al coro medesimo: cosicchè, dove il coro si componga sostanzialmente di voci virili, bisogna escluderne le voci bianche, e per lo contrario.

Spetta al capocoro il provvedere, affinchè non prendano parte all'esecuzione de'canti ne' quali richiedesi la cognizione del cantofermo, altri che i cantori propriamente detti, il far che le voci virili non siano miste di voci bianche, nè queste di quelle, e in generale il rimuovere, adoperando saviamente e con bei modi, tuttociò che nel canto ecclesiastico può riescire disordinato od indecente.

## Art. 8.

### DELLA MANIERA DI ESEGUIRE IL CANTOFERMO.

Nell'esecuzione del cantofermo la prima cosa a riguardare si è l'importanza della solennità; la quale esige nel canto un Movimento tanto più largo e grave, quanto essa è maggiore. Ora le feste si distinguono in doppi di 1ª classe, doppi di 2ª classe, semidoppi, semplici e feriali: onde lento e maestoso

dovrà essere il canto nel primo grado di solennità, cioè nel doppio di 1ª classe, e via via più veloce negli altri gradi, sicchè ne' giorni feriali proceda con una certa scioltezza temperata sempre dal sentimento religioso. In generale bisogna ben guardarsi che il Movimento non riesca di una lentezza stucchevole, nè di una precipitazione scandalosa.

La seconda cosa a riguardare, si è l'intonazione. Nello stesso modo come in musica sarebbe desiderabile che ogni pezzo fosse preceduto da una battuta d'avvertimento; così nel cantofermo è stabilito che i cantori non debbano mai cominciare un pezzo tutti ad un tempo; sibbene uno attacchi la prima frase, e gli altri entrino di poi nella seconda e proseguano in tutto il rimanente del pezzo. Colui che debbe attaccare la prima frase del pezzo, vale a dire intonarlo, è necessario porti tutta la sua attenzione, non solo a rendere con esattezza le note scritte, ma a prendere l'intonazione più alto o più basso, secondochè conviene alla generalità delle voci che debbono eseguirlo. Imperciocchè il cantar troppo basso affatica le voci e snerva l'effetto, e il cantar troppo alto affatica non solo, ma vizia le voci e le dispone all'abitudine di calare. Il qual difetto è pur troppo comune nelle nostre chiese; ed è gravissimo, perciocchè, se disaggradevole riesce il dover sentire il continuo calar delle voci, più disaggradevole riesce ancora il dover sentire ad ogni tratto la discordanza del rialzare l'intonazione. Molti credono che debbasi intonare alto, perchè, calando le voci, troverannosi poi alla giusta loro elevazione: è questo un gravissimo errore, perchè, come ho detto, il cantare alto più del dovere, come quello che forza l'organo vocale, è appunto ciò che porta nelle voci l'abitudine di calare; laddove, se le voci stanno nel loro *medio*, gli organi vocali prendono un'attitudine naturale, e non hanno perciò la ragione di alterare l'elevazione del canto, e, dove si cali a lungo andare, di tanto poco si cala, che non produce inconvenienti. Il mezzo, sì per correggere questo difetto,

come per preservarsene, si è senza più quello di attendere ad intonare così fattamente, che la tessitura del canto s'aggiri sempre nel medio della generalità delle voci. Ora il medio delle voci d'uomini, cioè quelle note che riescono più comode al complesso delle voci miste di tenori, baritoni, e bassi, sta dal *re* al *re* superiori della chiave di basso; e il medio delle voci bianche popolari sta dal *do* al *do* inferiori della chiave di soprano. Perciò procurate d'intonare per modo che la tessitura del vostro canto s'aggiri fra le dette note, o tutt'al più le voci virili ascendano qualche rara volta al *mi b* od al *mi*, e discendano di una o due note sotto il *re* basso, e le voci bianche ascendano e discendano nella stessa proporzione. In tutti i casi in cui prendono parte al canto e le voci virili e le voci bianche, come, presso alcuni cori, nella salmodia, negl'Inni, nelle Litanie ed altro simile, sarà sempre bene attenersi al medio delle voci bianche. Nel caso straordinario che le voci fossero tutte di una specie, come a dire tutte di tenore o tutte di basso, si cercherà il medio loro particolare. A tale effetto colui che ha da intonare, dee percorrere il pezzo, e vedere in qual tuono ei sia.

Che se il tuono è regolare, e non misto nè trasportato, consultato il corista (chè ogni coro ben ordinato debb'esserne munito), ei metterà la dominante del tuono all'unisono del *la* per le voci virili, e del *sol* per le voci bianche o miste, e quindi prenderà l'intonazione della nota con cui ha principio il pezzo. Siano ad esempio le antifone del primo vespro della SS. Trinità, e supponiamo le voci virili ordinarie. Chi intonerà la prima antifona *Gloria tibi Trinitas*, dee riconoscere che, essendo essa nel primo tuono, ha per sua dominante il *la*: prenderà dal corista l'intonazione del *la* del corista medesimo, e da questa discenderà, solfeggiando mentalmente od a voce bassa, sino alla prima nota dell'antifona, che è un *re*, trovato il quale intonerà l'antifona e di poi il salmo, secondo le regole della salmodia. Così chi intonerà la seconda antifona *Laus et perennis gloria*, dee riconoscere ch'essa è nel secondo tuono, e che

perciò ha per sua dominante il *fa*: quindi prenderà dal corista il *la* e all'unisono di esso metterà il *fa*, e da questo discenderà, solfeggiando mentalmente od a bassa voce, sino alla prima nota dell'antifona che è un *re*, trovato il quale intonerà l'antifona e di poi il salmo. Similmente chi intonerà la terza antifona *Gloria laudis*, riguarderà che, essendo essa nel terzo tuono, fa d'uopo mettere la sua dominante *do* all'unisono del *la* preso dal corista, e da questo discenderà al *mi* prima nota dell'antifona. Nella quarta antifona *Laus Deo Patri*, che è del quarto tuono, bisognerà mettere il *la*, dominante, all'unisono di quello del corista, per poi discendere alla prima nota, *mi*. E infine nella quinta *Ex quo omnia*, che è del quinto tuono, bisognerà mettere all'unisono del *la* la dominante *do*, e discendere da questo alla prima nota *la*. Per tal modo si è certi che il canto abbraccierà sempre un' estensione comoda per tutte le voci.

Se poi il tuono fosse irregolare o misto o trasportato (il che può avvenire o in una antifona o introito od altro pezzo che voglia dopo di sè l'intonazione di un salmo), basta allora guardare alla dominante del salmo, mettere questa col *la* del corista, e procedere come ho detto sopra. In caso diverso, bisogna dare una scorsa al pezzo e vedere qual ne sia la nota più acuta, e regolarsi in modo che questa non oltrepassi il *re* o tutt'al più il *mi* che è sopra il *la* del corista.

Del resto abbiatevi sempre a mente che siete in luogo sacro a Dio e che cantate le sue lodi. Onde il vostro canto sia soave e legato; evitate sopratutto quella specie di vocalizzo martellato, e quella smodata precipitazione per cui sembra non siate per lodare, ma per istrapazzare il Signore; nell'insieme intonate le note pure, quali sono scritte, senza variarne alcuna, nè aggiungervi checchessia per ornamento; guardatevi più ancora dall'aggiungervi quel che dicesi un *secondo*, chè il cantofermo non vuole che l'unisono; a niuno di voi venga in mente di rallentare od affrettare il canto a vostro talento,

mettendovi fuori dell'insieme generale, o di cantare soverchiamente forte o prolungare una nota finale per far sentire una voce, che forse a voi, più che agli uditori, riescirà gradita: ma tutti attendete a seguire la direzione del capocoro, sicchè non molti paiate, ma, per così dire, uno solo moltiplicato. Se interviene che il celebrante non prenda un tuono conveniente, quando gli tocca intonare dall'altare, non bisogna cambiarlo subito, ma aspettare sino alla prima antifona, o sino al secondo versetto. Se un cantore prende uno sbaglio di poca entità, non gli si abbadi per rispetto alla santità del luogo e per la dignità del divino uffizio; se poi l'errore è grave, come a dire quando il tuono sia falso, o tropp'alto o troppo basso, quando s'intuoni un salmo per un altro, un'antifona per un'altra o simile, si badi a correggerlo con prudenza, dopo che l'intonazione sia terminata, prendendo il vero tuono od attaccando al secondo versetto il vero salmo, od in altra decente maniera, secondo il caso, Ma questo spetta esclusivamente al capocoro od a chi ne fa le veci; ogni altro se ne guardi, altrimente corre pericolo di scandalo.

Altre simili avvertenze io potrei soggiungere, ma termino, poichè chi sia bene informato al sentimento religioso e allo scopo cui è destinato il canto ecclesiastico, troverà in ogni caso entro sè stesso la norma delle sue operazioni.

# POSCRITTA

Le norme segnate in questo libro per guidare l'insegnamento, sono, per così dire, la via maestra la quale dee percorrere chi vuol far del canto elementare uno studio profondo, quale si addirebbe a colui che studia la musica per esercitarne la professione. Ma se quella via è ampia e sicura, ella è altresì talora tortuosa e lunga: onde parmi non sarà discaro a'miei benevoli studiosi, i quali alla musica si applicano come a complemento della loro educazione, e non come ad arte da professare, ch'io venga additandone loro le scorciatoie, e comunicando que'miglioramenti che mi sono stati suggeriti dall'esperienza, durante la stampa del libro stesso. D'altra parte, se il mio intento è quello di agevolare il tirocinio della musica, e se pure in alcun modo io l'ho conseguito, parmi non fuor di proposito il soggiungere quì come il mio Metodo possa venir applicato, non solo allo studio del canto, ma ancora a quello degli strumenti.

Ecco in poche parole l'oggetto di questa poscritta, e senza più entro in materia.

### INTONAZIONE.

I. I primi esercizi vocali prescritti dal Metodo sono i canti per eco. È detto nell'ultimo alinea della pag. 56 che essi debbono studiarsi durante i §§ 2 e 3, e che nel primo anno un tale studio può estendersi sino a tutto il § 6. Che gli alunni abbiano ad esercitarsi in questi canti fin dapprincipio, è necessario, per dare loro il primo sviluppo dell'istinto musicale, dirozzar gli organi vocali e l'orecchio: ma non è

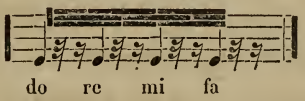
egualmente necessario che loro s'insegni ogni giorno un nuovo canto, nè che perciò s'impieghi un tempo notabile; deesi anzi andare non troppo solleciti, e porger loro quest'insegnamento quasi come per frutta, come per premio della loro docilità ed attenzione, e sino ad un certo punto farlo desiderare. Comunque indefinitamente si estenda poi questo studio, non importa.

II. Intanto vadasi avanti negli esercizi sul meloplasto, lasciando stare quelli che riguardano la lettura corrente delle note, i quali hanno principio alla pag. 25; e si procuri di sbrigare il più presto possibile gli esercizi 1, 2, 3, 4, 7 e 8 che cominciano colla pag. 64: imperciocchè il vero profitto comincia a ricavarsi dagli esercizi 5 e 6, ed è poi compiuto dagli esercizi 9 e 10. Per far più presto, le formole degli esercizi 5 e 6 si possono senz'altro far imparare per eco. Conviene insistere sull'esercizio 6: ma in quanto al 9 e 10, come si scorga che gli alunni se ne disimpegnano discretamente bene, si passi subito a far solfeggiare gli esercizi della pag. 43, e intanto ogni giorno s'impieghi otto o dieci minuti a compiere lo studio del 9 e specialmente del 10. Dicendo *specialmente* del 10, intendo che il 9 si può in gran parte tralasciare, perchè esso è contenuto nel 10, al quale quasi non serve che d'avviamento.

Nel fare questi esercizi, si badi, specialmente ne' primi giorni, di non prolungarli troppo, perchè ognuno, e massime i fanciulli, non per anco avvezzi a questa specie di ginnastica, facilmente si stancherebbero, e potrebbero risentirne danno. Coll'andare del tempo si possono prolungare senza pericolo, e dirò anzi con vantaggio.

III. Quattro o cinque lezioni prima di mettere in istudio i solfeggi della pag. 43, se ne prenda a far leggere le note senza varietà d'intonazione e senza misura; il qual esercizio terrà luogo di quello che sopra si è detto di tralasciare. E questa lettura si farà eseguire così: il maestro indicherà colla

bacchetta ad una ad una le note, e gli alunni ne pronunceranno il nome *secco* e sopra una sola intonazione, quasichè fossero scritte verbigrazia in questa maniera:




e ciò dapprima molto adagio, e di poi a poco a poco più presto. Dove s'incontrano pause, bisogna anche leggerle col pronunziare i numeri, secondo le prescrizioni del § 10. In questa lettura gli alunni trovano ordinariamente grande difficoltà; la quale per altro, con un po' di pazienza, più presto di quel che potrebbe sembrare, è superata. — Come le note di un esercizio sono lette discretamente bene nella or divisata maniera, se ne farà la lettura misurata; nel qual caso esse non debbono più leggersi secche, ma lunghe, secondo il loro valore.

IV. La prima volta che si farà solfeggiare un esercizio della pag. 43 e seg., si troverà molta utilità cominciando dall'eseguirlo senza misura, e indicandone ogni nota colla bacchetta, siccome è stato detto poc'anzi riguardo alla semplice lettura delle note: ma laddove allora si diceva che le note volevano esser pronunziate secche (e ciò per evitare la confusione), ora si potranno legare, perciocchè la diversità dell'intonazione è bastevole per renderle distinte.

V. Per lo studio delle chiavi, fatta la spiegazione preliminare della pag. 209, se ne tralasci il seguito, che è nella pag. 210, ove il meloplasto non sia tale che vi si possano scrivere le sillabe ivi menzionate. Quanto agli esercizi, non se ne facciano altri se non quelli de' due primi righi di ogni articolo; dopo i quali si passerà subito allo studio del tuono che si vuol far imparare appunto colla chiave relativa.

VI. E per lo studio stesso de'tuoni noi prenderemo la via brevissima; la quale consiste nel far imparar bene a memoria

la scala e le due formole tonali ad ogni tuono, e quindi il solfeggio che vi si riferisce, col procedimento che mi faccio ad indicare, cioè:

1° Si farà solfeggiare la parte de' soprani (o tenori) a tutta la scuola, trasportandola nel centro generale delle voci, senza misura, segnandone, come già si è detto de' solfeggi della prima Sezione, ogni nota sul cartellone colla bacchetta.

2° Si farà solfeggiare la stessa parte in misura da tutta la scuola.

3° Si procederà per la parte dei contralti (o bassi) in maniera affatto analoga a quella detta dianzi per quella de'soprani.

4° Si farà solfeggiare le due parti contemporaneamente, senza misura, segnandone con due bacchette sul cartellone ogni nota di una parte in corrispondenza dell'altra.

5° Si farà solfeggiare le due parti in misura.

E tutto questo si eseguirà due volte, cioè la prima, adoperando la chiave che serve a trasportare il pezzo nel tuono di *do*, come a dire la chiave di contralto nel N.° 6 della pag. 95, la chiave di baritono nel N.° 10 della pag. 106, ecc.; la seconda, adoperando la solita chiave di soprano, che lascia il pezzo nel tuono in cui è scritto.

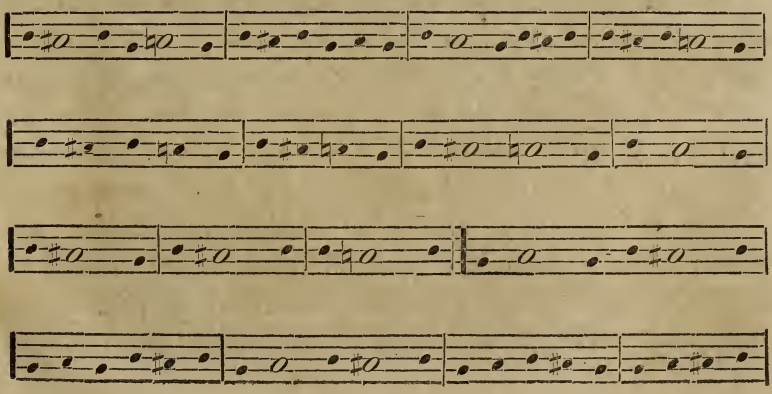
Dovunque il maestro incontri o preveda qualche difficoltà malagevole a superarsi col detto procedimento, ricorra al meloplasto.

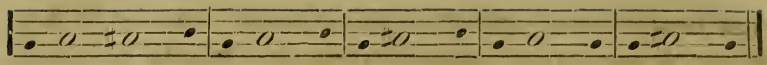
VII. Lo stesso procedimento sarà applicato, non solo allo studio delle scale a due parti che trovansi nella 2ª e 3ª Sezione, ogniqualvolta si entra a studiare un nuovo tuono, ma ancora a tutti gli altri solfeggi, fuor solamente che il cambiamento di chiave si userà solo quando il maestro il creda utile per abbreviare lo studio di un passo o anche di un intero pezzo.

VIII. Il finquì detto riguardo ai tuoni di modo maggiore è perfettamente applicabile a quelli di modo minore. Intorno ai quali aggiungeremo quì parecchie annotazioni. E primamente insistiamo perchè si facciano bene apprendere di ognuno la

scala naturale (cioè quella che ha la seconda eccedente fra la sesta e la settima), e l'altra con le note varianti. Quindi e sovratutto, non si dimentichi mai il maestro di far precedere ogni qualunque esercizio di solfeggio sul meloplasto o sul cartellone, dalle scale e dalle due formole tonali appropriate; alle quali ricorrerà ancora nel corso degli esercizi, quando s'avvede che gli alunni perdano l'idea della tonalità. — Durante lo studio del modo minore poi, ad ogni tuono metta in confronto le sue formole con quelle del suo rispettivo modo maggiore, come a dire, mentre si studia verbigrazia il tuono di *la* minore, facciasi eseguire le due formole alternatamente in *la* minore e in *la* maggiore. Questo confronto scolpisce nella mente degli alunni il carattere de' due modi, ed è uno degli ausiliari più potenti all'apprendimento delle modulazioni, non solo a tuoni prossimi, ma anco a tuoni lontani.

IX. Il punto cardinale dello studio relativo alle modulazioni, ossia passaggio da un tuono all'altro, sta in ultima analisi nel ben intendere la differenza che passa fra una seconda maggiore e una seconda minore. Il perchè chi voglia batter la via brevissima per insegnare le modulazioni, una volta passato lo studio de' primi due o tre tuoni, dee insistere nella seguente specie di esercizi sul meloplasto:





i quali trasporterà ancora in altri tuoni, secondo il bisogno. Questo studio, ben fatto, supplisce in parte o fors'anche in tutto agli esercizi sul meloplasto a due parti con modulazioni ai tuoni prossimi, prescritti alla pag. 240, e prepara gli alunni ad imparar con facilità le alterazioni di cui alla pagina 356.

X. Nelle modulazioni più difficili, e in generale dovunque la tonalità non è ovvia al sentimento degli alunni, epperciò l'intonazione non si può ottenere in tutta la sua giustezza, se non dopo grave perdita di tempo, sarà bene il digrossare semplicemente il passo sul meloplasto, e perfezionarlo quindi coll'aiuto del pianoforte.

XI. Da ultimo, per quanto si è agli esercizi relativi alla intonazione, si può tralasciare interamente ogni studio apposito del vocalizzo, riservandosi di dare le spiegazioni inserite nelle pag. 237 e 238 nel cominciar lo studio del primo canto che è alla pag. 256, e di farne l'applicazione dal canto della pag. 309 in poi.

### DURATA.

XII. Passando ora a quel che si riferisce alla durata, diremo prima della battuta. La quale si farà secondo il prescritto dal § 1° della Sezione prima; con questa sola differenza, che, se nella scuola trovansi gli alunni rimpetto al banco, invece di batter sul braccio nel primo movimento, batteranno sul banco, colle dita riunite, e con colpi sensibili, abbenchè non mai forti. Questi colpi sensibili costringono gli alunni a fare i movimenti regolari ed uniformi, loro svelano, quando vi sia, il difetto d'insieme, e contribuiscono ad emendarneli. Quando gli alunni saranno perfettamente avvezzi

alla regolarità ed uniformità de' movimenti, allora si metterà in uso la maniera di battere indicata nel Metodo. — Non se ne inferisca però che il maestro debba anch'egli picchiare colla sua bacchetta. Mai no: ci debbe a gran cura sempre astenersene, salvo ciò che diremo a momenti.

XIII. L'esecuzione delle pause di biscroma non presenta difficoltà, finchè esse trovansi nella parte debole del tempo: non così quando cadono sulla parte forte. Il ripiego del dire *si* alle pause di biscroma, menzionato alla pag. 114 (e si potrebbe dire un'altra sillaba qualunque), può tornare utile quando si usi nella conformità detta infine della pag. 34 relativamente alle pause di croma. Gioverà ancora all'uopo l'avvertimento dato alla pag. 130: ma forse tutto ciò non sarà bastevole. Converrà, per ottenere pienamente lo scopo, far sì che gli alunni, ove non abbiano il banco sul quale possano render sensibile il movimento, battano le mani palma a palma, e siano ben eccitati a far attenzione, in primo luogo di non batter mai, e insieme dir la nota, sibbene al contrario tacer sempre nel momento in cui si batte; secondariamente, di mettere un'eguaglianza perfetta nella durata della pausa e delle note. Converrà ribadire sul N° 20 della pag. 130, finchè non siasi ottenuto un'esecuzione perfetta: chè altrimenti non si farà mai nulla di buono, quando capiteranno simili pause. A tal uopo il maestro, occorrendo, potrà egli stesso eseguire l'esercizio di conserva cogli scolari per avviarli, e picchiare colla sua bacchetta o colle mani, se non può altrimente ottener l'insieme.

TEORIA.

XIV. In ordine alle spiegazioni della teoria, il § 3 della 1ª Sezione si può notabilmente accorciare nella seguente maniera: si eseguisca ciò che ivi è prescritto sino alla seconda interrogazione, cioè sino alle parole: *Quante sono le lettere dell'alfabeto*

ecc. Qui si lasci stare la spiegazione indicata del Metodo, e senza più dicasi che, per esprimere le voci, in quanto le une sono più alte, le altre più basse, noi tiriamo cinque linee, e sopra di queste, e negli spazi che esistono fra l'una e l'altra, poniamo o uno zero o un grosso punto, i quali chiamansi *note*, e secondochè queste sono più in alto o più nel basso, così nella stessa proporzione indicano voci più o meno alte o basse; che, occorrendo di esprimere voci ancor più alte o ancor più basse di quel che il comportino le cinque linee, invece di tirarne altre (le quali, essendo poi molte, confonderebbero l'orecchio), se ne tira soltanto un pezzetto lungo quanto basta per collocarvi la nota; che le note, cominciando dalla linea più bassa chiamansi successivamente *do, re, mi* ecc. Il che tutto spiegato e dimostrato con esempi, si passi alla pag. 17, a quell'alinea dove dice: *L'insieme di queste cinque linee*, e di lì sino al fine del paragrafo.

XV. Le dimostrazioni che includono gli esercizi sul meloplasto della pag. 91 e 103 si possono tralasciare, avuto riguardo a quel che abbiamo detto poc'anzi al N° IX.

XVI. Pervenuti al § 14, pag. 108, si potrà spiegar di seguito questo, il 20°, il 23°, 24°, e 25°.

MISCELLANEA.

XVII. Le prescrizioni del § 3 della pag. 253 non s'intendono di rigore per qualsiasi canto, ma solo per quelli in cui l'unione delle parole colla musica offre difficoltà.

XVIII. Lo studio delle gradazioni di forza prescritto alla pag. 349, si può restringere a quanto basta per far capire i vari segni con cui quelle si esprimono, riservandosi di farne a suo tempo un'accurata applicazione ai solfeggi e canti della Sezione terza.

USO DEL METODO FUORI DI UNA SCUOLA SIMULTANEA DI CANTO.

XIX. Resta a definire per ultimo come il presente Metodo possa venir applicato all'insegnamento individuale, e allo studio d'uno strumento. Intorno a che ce la sbrigheremo in poche parole. Imperciocchè, quanto alle spiegazioni della teoria, e agli esercizi relativi alla durata delle note, non v'ha nulla a cambiare nelle prescrizioni del Metodo, salvo che taluno amasse meglio sostituire nelle prime due Sezioni, la misura di tempo ordinario a quella di $\frac{2}{4}$ che ivi esiste. Il che si può agevolmente fare, scrivendo tutte le note colla figura di doppio valore, e applicando rispettivamente alla tonda, bianca, nera e croma quel che ivi è applicato alla bianca, nera, croma e biscroma.

XX. Le deviazioni principali dal Metodo si faranno riguardo agli esercizi relativi all'intonazione. I quali dovranno consistere in una serie metodica di solfeggi adattati alla voce dell'alunno, se questi studia il canto, o di esercizi appositi per lo strumento, se a questo l'alunno siasi appigliato. La massima parte de'solfeggi dello stesso Metodo possono servire all'uopo pei cantanti; e non sarebbe fuor di proposito che anche gli strumentisti imparassero a solfeggiare almeno nel tuono di *do*, a cui provvede la prima Sezione del Metodo.

XXI. Le altre deviazioni possono consistere nel cambiare quà e là l'ordine delle spiegazioni della teoria, per metterla in corrispondenza degli esercizi che si fanno relativamente all'intonazione. A tal proposito non sapremmo dare una norma fissa, atteso la disparatezza che può essere nell'ordine degli anzidetti esercizi, e ci rimettiamo perciò pienamente al savio giudizio degl'insegnanti.

FINE.

# OGGETTI

OCCORRENTI

## PER LA SCUOLA DI CANTO

LORO DESCRIZIONE ED USO

1.° Una copia del Metodo ad uso esclusivo del maestro.

2.° Una copia de' *cartelloni*.

Gli esercizi vocali del Metodo sono di tre specie: vale a dire i *canti per eco*, gli esercizi sul meloplasto e gli esercizi sulla musica scritta. I canti per eco e gli esercizi sul meloplasto trovansi nel Metodo; gli esercizi sulla musica scritta sono consegnati non solo al Metodo, che è la guida del maestro, ma ancora ai cartelloni. I quali non sono altro che certi fogli di carta della larghezza di un metro, e di tanta lunghezza quanto basta per comprendere tutti gli esercizi di questo genere contenuti in una Sezione del Metodo. Ivi gli esercizi sono stampati a grandi caratteri, di cui vedesi un saggio nella figura 1. Siccome le anzidette Sezioni sono tre, e tre pur sono i cartelloni. — Ogni cartellone debb'essere munito, sul lembo delle due estremità, di una fettuccia incollata sulla carta, la quale dee reggere tante cappie alla distanza di circa dieci centimetri l'una dall'altra.

3.° Un *portacartellone*.

È un arnese sul quale si monta, ad ogni Sezione, un cartellone per esporlo alla vista e alla lettura degli alunni. La

figura 2 rappresenta il portacartellone; il quale consiste in due cilindri *e e* impernati nel telaio *a b c d*, e che per l'azione della corda *f* che abbraccia le girelle *g g*, girano insieme e nello stesso senso, secondo la volontà di chi muove il manubrio *h*. Per tutto lo lungo di ambi i cilindri havvi un'incanalatura, con entrovi, alla distanza di circa 10 centimetri l'uno dall'altro, tanti piccoli chiodi uncinati, ai quali si appiccano le cappie corrispondenti del cartellone. Gli uncini de' chiodi sono rivolti all'insù nel cilindro superiore, all'ingiù nell'inferiore. Per attaccare il cartellone bisogna cominciare dall'appiccar le cappie che sono in fine di esso, al cilindro inferiore, in modo che la faccia a leggersi resti in sul davanti; quindi far girare per mezzo del manubrio il cilindro, finchè quasi tutto il cartellone siavi ravvolto, e infine appiccar le cappie che sono in principio, al cilindro superiore. Ognun vede che del cartellone così attaccato presenta alla lettura bensì solamente i primi otto o dieci righi, ma che, girando col manubrio in senso inverso a quello che testè abbiam detto, il cilindro superiore raccoglie il cartellone che si svolge dall'inferiore, e che per tal modo si presenta successivamente l'intiero cartellone. Siccome però, allorquando tutto il cartellone è ravvolto in un cilindro, questo acquista un diametro maggiore, il quale scema poi a misura che la carta va a raccogliersi sull'altro cilindro; così avviene che il cilindro che ha acquistato maggior diametro, somministri all'altro più carta di quello ch'ei possa raccogliere, e la carta si allenta. All'incontro, quando il cilindro superiore, avendo già raccolto la metà del cartellone, seguita a raccogliere e il suo diametro si fa vie sempre maggiore, allora avviene ch'ei raccoglie più che l'altro non somministri, e la carta soverchiamente si tende. Per rimediare insieme all'uno e all'altro difetto, conviene dapprima che il legame che mette in comunicazione i due cilindri, sia tale e talmente teso che il suo attrito abbia bensì la forza di far girare il cilindro superiore, mentre si muove l'inferiore, ma ad ún tempo permetta che, ove il legame sia con una

mano trattenuto, il cilindro inferiore possa girarvi per entro senza trasportar seco l'altro a viva forza, e comunicargli così il suo moto: ond'è che una corda di canape a doppio giro e non troppo tesa sembra il miglior legame da usarsi. In secondo luogo, avviene egli che la carta si allenti? Trattenete il legame con la destra, e con la sinistra girate il manubrio, sicchè il cilindro inferiore raccolga la carta soverchia. Si tende? Non ve ne date briga: vedrete che i cilindri, poichè l'attrito della corda non è soverchio, se la intenderanno tra loro, e il cartellone avanzerà senza inconvenienti.

Occorrendo che un esercizio oltrepassi in estensione la parte visibile del cartellone, si girerà insensibilmente il manubrio nel tempo medesimo che gli alunni eseguiscono, facendo così avanzare il cartellone e assoggettare alla vista il resto dell'esercizio.

Il manubrio debb'essere fatto in maniera che possa mettersi e togliersi.

NB. La figura 2 rappresenta non solo la forma del portacartellone, ma ancora la proporzione delle sue dimensioni, la quale è in ragione di metri 0,05 a 1,00.

4.° Il *meloplasto*.

Non è altro che una tavola sulla quale è disegnato il rigo musicale con un taglio sopra e sotto; la quale può essere di lavagna o di legno verniciato. Se è di lavagna, le linee si possono disegnare con biacca macinata all'olio di noce. Essendo di legno (e credo meglio che sia) egli è verniciato in nero con le linee bianche, e occorrendo di scrivervi sopra, si usa il gesso tenero. Io avrei desiderato che fosse inverniciato in bianco con le linee nere: ma finora non ho potuto trovare una materia nera con la quale scriverci sopra.

Il meloplasto dee rimanere appeso al muro in luogo visibile a tutti gli alunni.

De' meloplasti ve n'ha di due specie, cioè il diatonico ed il cromatico. Il diatonico (fig. 3) consiste nel semplice rigo musicale coi tagli, come ho detto sopra; il cromatico (fig. 4.)

oltre al rigo e ai tagli, ha quattro linee verticali che dividono il rigo in cinque scompartimenti, cioè quel di mezzo per le note bequadro, ossia senza accidenti, i due a destra per le note diesis e doppiodiesis, e i due a sinistra per le note bemolli e doppiobemolli, come vedesi nella figura. I quali accidenti però sono espressi sulla figura solo per mostrare a quale scompartimento ognuno di essi appartenga, ma non debbono essere scritti sul vero meloplasto. I due meloplasti possono essere disegnati uno sopra una faccia, l'altro sopra l'altra della stessa tavola o lavagna. La grandezza del meloplasto dipende da quella del locale, o per meglio dire dalla distanza in cui ha da esser visibile. In ogni caso però conviene che le linee del rigo e i tagli si discostino fra loro almeno quindici millimetri, perchè una maggior vicinanza potrebbe talvolta render dubbiosa la segnatura degli esercizi, e produrre equivoci nella lettura degli alunni. D'altra parte, quando le linee e i tagli siano grossi tre o quattro millimetri e separati da uno spazio di cinque centimetri, il meloplasto diventa chiaramente visibile a distanza considerevole e par che una tal grandezza debba bastare a qualunque scuola.

Nel Metodo vedesi l'uso del meloplasto.

5.° *Lavagna.*

Egli è d'uopo che nella scuola di canto siavi una lavagna od una tavola di legno verniciato come il meloplasto, larga metri 0,80 e lunga 1,60 almeno, di cui metà sia lineata a righi musicali; oppure due lavagne o tavole le quali, prese insieme, equivagliano in grandezza a un dipresso all'anzidetta, e di cui una sia lineata; oppur anco una sola tavola verniciata in ambe le parti, di cui una sia lineata e l'altra no. In quest'ultimo caso bisogna acconciar la tavola in modo che si possa facilmente volgere dall'una all'altra faccia. I righi musicali debbono esser grandi come quelli de' cartelloni o poco più. Queste lavagne o tavole servono per scrivervi sopra gli esempi che abbisognano per l'insegnamento.

6.° *Bacchette.*

Richieggonsi oltrecciò due bacchette per segnare sul meloplasto gli esercizi sì ad una come a due parti, e per altri usi di cui è cenno a tempo e luogo nel Metodo. Non importa di qual legno elle siansi, purchè leggiero. La loro lunghezza sarà di circa 60 centimetri con quindici o sedici millimetri di diametro; ed in quell'estremità che serve per toccare il meloplasto, conviene che gli ultimi dieci centimetri scemino gradatamente di diametro, sicchè si vada a terminare in punta. Affine di rendere per quanto è possibile evidente agli alunni la distinzione delle bacchette, quando si usano insieme, come negli esercizi a due parti, non credo sconvenevole che l'una di esse sia colorata in bianco e l'altra in nero, ovvero in due colori qualunque fra loro contrastanti.

La bacchetta si può usare eziandio per imporre il silenzio nella scuola, dando con essa tre colpi vivaci sul tavolino in questa maniera: . Se la scuola è ben disciplinata e non soverchiamente numerosa, basterà per ottener silenzio questo mezzo, o non s'avrà forse pur bisogno di tanto: ma in caso diverso, bisognerà munirsi di una terza bacchetta di legno duro e tenace, lunga dieci centimetri meno delle sovradescritte, e grossa circa venticinque millimetri, con la quale si daranno i suddetti colpi con tanta forza che basti per farli intendere a tutta la scuola.

7.° Un *corista.*

Strumento la cui forma ed uso è generalmente noto: onde non occorre tenerne parola. Vedi tuttavia la pag. 167.

8.° Un *pianoforte* od un *armonium* od altro simile strumento.

A rigore parlando, senza questo strumento la scuola si può fare: ma è difficile l'ottenere che gli alunni si mantengano nella giusta intonazione, e impedire che calino. Vedi l'avvertenza della pag. 8.

Fig. 1.

Saggio de' caratteri del cartellone

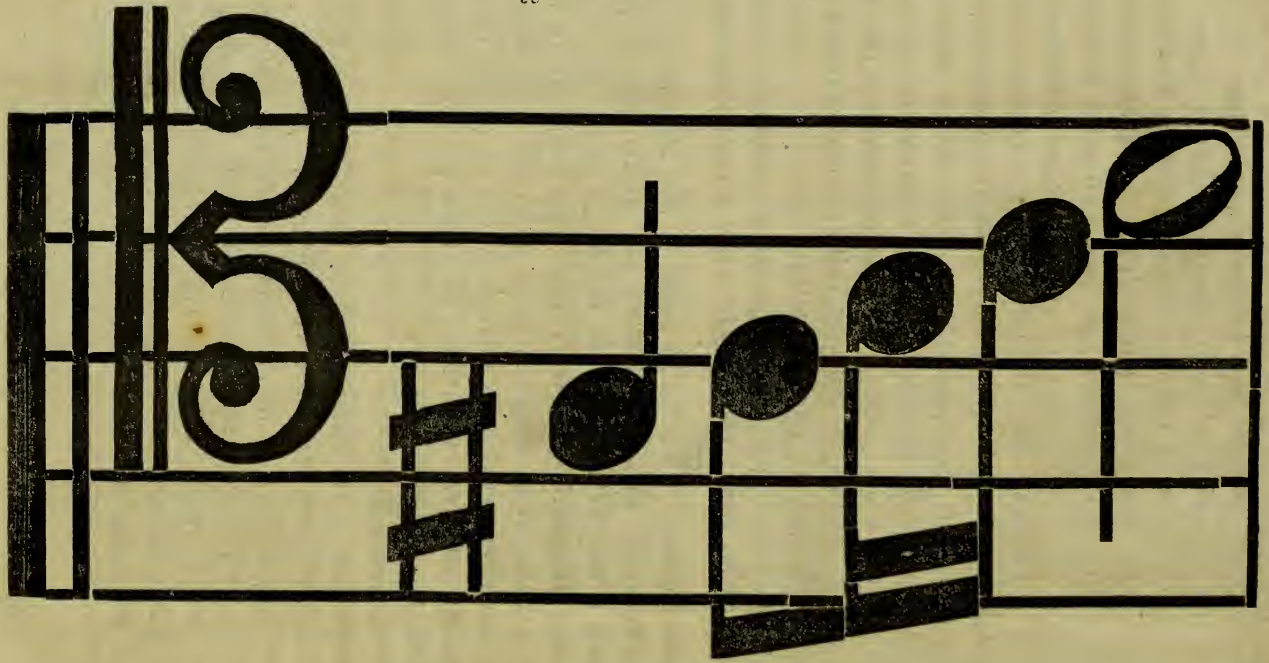



Fig 2.

Portacartellone veduto di prospetto.

Fianco del portacartellone.

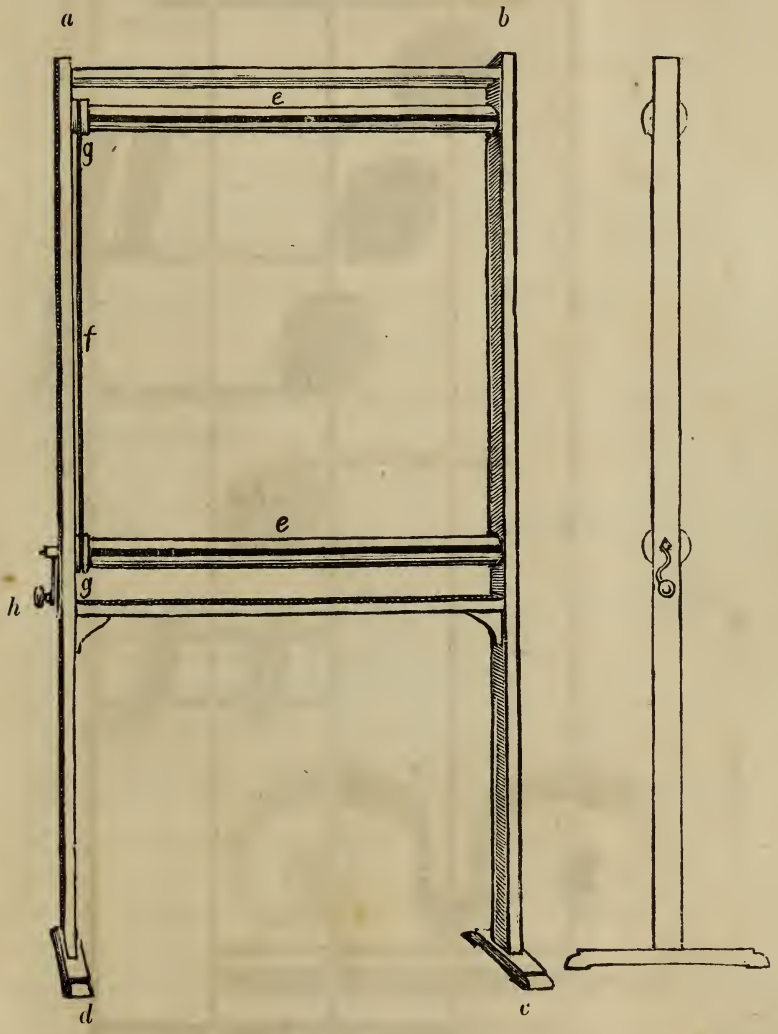


Fig. 3.

Meloplasto diatonico.

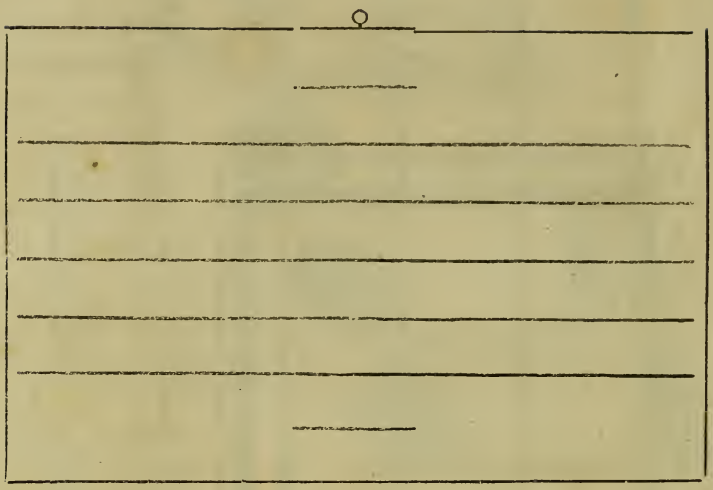
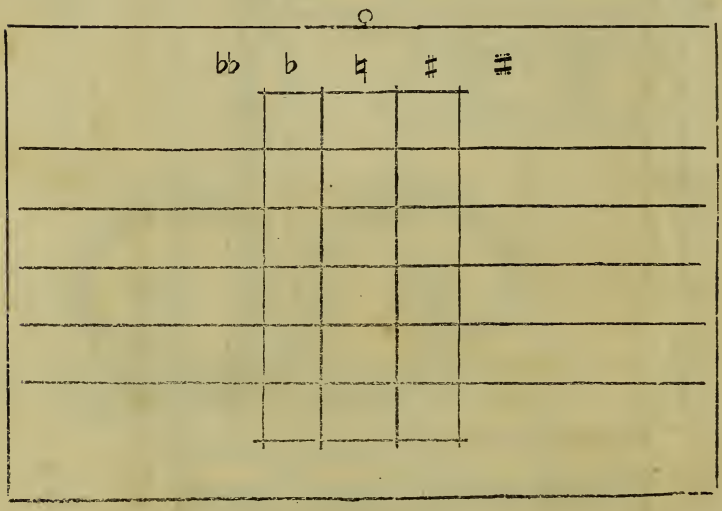


Fig. 4.

Meloplasto cromatico.



# INDICE DELLE MATERIE

## CONTENUTE IN QUESTO VOLUME

### DIVISE SECONDO LA CATEGORIA A CUI CIASCUNA APPARTIENE

## SEZIONE PRIMA.

*Intervalli diatonici. — Solfeggio diatonico. — Studio teorico-pratico delle figure di note bianca, nera e croma, e pause relative.*


| §§. | INTONAZIONE | DURATA | TEORIA | APPENDICE | pag. |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | | Esercizio sul batter la misura | | | 9 |
| 2 | | | De' caratteri musicali | Canti per eco (55) | 11 |
| 3 | | | » risguardanti l'intonazione | Esercizi sul meloplasto (61) | 12 |
| 4 | | | » risguardanti la durata | | 18 |
| 5 | | Lettura misurata delle note | | | 21 |
| 6 | Per apprendere a legger corrente le note | | | | 25 |
| 7 | | | Prolungazione delle note | | 26 |
| 8 | Esercizi per la lettura corrente delle note | Lettura misurata delle note prolungate | | | 29 |
| 9 | | | | | 31 |
| 10 | | Lettura misurata delle pause | | | 34 |
| 11 | | | Scala | | 36 |
| 12 | | | Unisono-intervalli | | 37 |
| 13 | | | Continuazione della lezione sugl'intervalli | | 40 |
| 14 | Esercizi progres. soprà gl'intervalli diatonici | | | Esercizi a 2 parti sul meloplasto (75) | 43 |
| 51 | | | Carattere e denominaz.e delle note della scala | | 51 |

# SEZIONE SECONDA

*Tuoni. — Modi. — Modulazione. — Chiavi. — Intervalli. — Vocalizzo. — Biscrome e pause relative. — Movimenti.*


| SS. | INTONAZIONE | DURATA | TEORIA | APPENDICE | pag. |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | | Biscrome | | | 81 |
| 2 | | | Preparazione per il solfeggio a due parti | | 83 |
| 3 | Esercizi di solfeggio sul cartellone | | | Chiave *do* in terza linea | (209) 86 |
| 4 | | | Tuono di *sol* | Tuono di *sol* | (209) 87 |
| 5 | | Studio pratico delle biscrome | | | 93 |
| 6 | Diesis in chiave | | | Chiave *do* in quinta linea | (211) 95 |
| 7 | Modulazione | | | | 96 |
| 8 | | | Seconde maggiori e minori | | 98 |
| 9 | | | Gli altri tuoni per diesis | | 99 |
| 10 | | | Seguito della lezione sulle 2.e mag. e min. | Tuono di *re* | (219) 102 |
| 11 | | Seguito dello studio delle biscrome | | | 104 |
| 12 | Due diesis in chiave | | | Chiave *do*, taglio inferiore | (212) 105 |
| 13 | Modulazione | Punto coronato | Ritornello | | 106 |
| 14 | | | Terze maggiori e minori | Tuono di *la* | (220) 108 |
| 15 | | | Tuoni per doppidiesis | | 111 |
| 16 | | Pause di Biscroma | | | 113 |
| 17 | | Punto dopo le crome | | Modo minore | (225) 115 |
| 18 | Tre diesis in chiave | | | | 117 |
| 19 | Modulazione | | | Segue modo minore | (227) 118 |
| 20 | | | Quarte maggiori e minori | | 119 |
| 21 | Modo minore | | | Note varianti nel modo minore | (228) 120 |
| 22 | Note varianti nel modo minore | | Seconda eccedente | Chiave *do* in seconda linea | (213) 123 |
| 23 | | | Quinte maggiori e minori | | 126 |
| 24 | | | Seste e settime maggiori e minori | | 128 |
| 25 | | | Ottave | Tuono di *mi* | (221) 129 |
| 26 | | Seg.° dello studio delle biscrome, e pause relat.e | | | 130 |
| 27 | Quattro diesis in chiave | | | Chiave *do* in quarta linea | (214) 131 |

| §§ | INTONAZIONE | DURATA | TEORIA | APPENDICE | |
|---|---|---|---|---|---|
| 28 | Modulazione - Bequadri | | | | 131 |
| 29 | | | *Mi* minore | *Mi* minore | (229) 134 |
| 30 | | | Come gli accid. modifichino gl'int.i mag. e min. | | 137 |
| 31 | Seguito del § 29 (*mi* minore) | | | Tuono di *si* | (222) 142 |
| 32 | | | Nomenclat.a usata ne'2 modi. - Tuoni somiglianti | | *ivi* |
| 33 | | Seguito dello studio delle biscrome e pause relat.e | | | 145 |
| 34 | Cinque diesis in chiave | | | Chiave *do*, taglio superiore | (215) 146 |
| 35 | Modulazione | | | | *ivi* |
| 36 | | | *Si* minore | *Si* minore | (230) 148 |
| 37 | | | Semituoni. - Scala diatonica e cromatica | | 149 |
| 38 | Seguito del § 36 (*si* minore) | | | Tuono di *fa* diesis | (223) 151 |
| 39 | | | Come sian costrutte le scale | | 152 |
| 40 | | Seguito dello studio delle biscrome. - Due punt dopo la nera | | | 154 |
| 41 | Sei diesis in chiave | | | Vocalizzo in *do* | (237) 155 |
| 42 | Modulazione | | | | 156 |
| 43 | | | *Fa* diesis minore | *Fa* diesis minore | (231) 157 |
| 44 | | | Ordine de' diesis | | *ivi* |
| 45 | Seguito del § 43 (*fa* diesis minore) | | | Tuono di *do* a due parti sul melop.o | (240) 159 |
| 46 | | | Ricognizione de'tuoni per diesis | | 160 |
| 47 | | Seguito e fine dello studio delle biscrome | | | 161 |
| 48 | Sette diesis in chiave | | | Vocalizzo in *do* e *do* diesis | (238) 162 |
| 49 | Modulazione | | | | 164 |
| 50 | | | In che cosa differiscano i tuoni fra loro | | 165 |
| 51 | | | *Do* diesis minore | *Do* diesis minore | (233) 168 |
| 52 | | | Movimenti | | *ivi* |
| 53 | Seguito del § 51 (*do* diesis minore) | | | *Fa* diesis a due parti | (244) 171 |
| 54 | | | Ordine dei bequadri | | 172 |
| 55 | Un bemolle in chiave | | Un bemolle in chiave | | 175 |
| 56 | Revisione del tuono di *fa* diesis | | | Vocalizzo in *fa* e *fa* diesis | (239) 180 |
| 57 | | | *Sol* minore | *Sol* minore | (234) 182 |
| 58 | | | Gli altri tuoni per bemolle | | 184 |
| 59 | Seguito del § 57 (*sol* minore) | | | *Si* a due parti | (244) 187 |
| 60 | Due bemolli in chiave | | | | *ivi* |

| §§ | INTONAZIONE | DURATA | TEORIA | APPENDICE | pag. |
|---|---|---|---|---|---|
| 61 | Revisione del tuono di *si* | | | Vocalizzo in *si* e *si* bemolle | (239) 189 |
| 62 | | | *Re* minore | *Re* minore | (235) 191 |
| 63 | | | Complemento della dottrina sugli accidenti | | 192 |
| 64 | Seguito del § 62 (*Re* minore) | | | *Mi* a due parti | (245) 195 |
| 65 | Tre bemolli in chiave | | | | 196 |
| 66 | Revisione del tuono di *mi* | | | Vocalizzo in *mi* e *mi* bemolle | (239) 197 |
| 67 | | | Ricognizione de'tuoni per bemolli | *La* a due parti | (246) *ivi* |
| 68 | Quattro bemolli in chiave | | | | 199 |
| 69 | Revisione del tuono di *la* | | | Vocalizzo in *la* e *la* bemolle | (239) 200 |
| 70 | | | Intervalli eccedenti e diminuiti | *Re* a due parti | (247) 201 |
| 71 | Cinque bemolli in chiave | | | Vocalizzo in *re* e *re* bemolle | (239) 202 |
| 72 | Revisione del tuono di *re* | | | *Sol* a due parti | (248) 203 |
| 73 | Sei bemolli in chiave | | | Vocalizzo in *sol* e *sol* bemolle | (239) 204 |
| 74 | Revisione del tuono di *sol* | | | *Do* a due parti | (249) 205 |
| 75 | Sette bemolli in chiave | | | Vocalizzo in *do* e *do* bemolle | (240) *ivi* |
| 76 | Revisione del tuono di *do* | | | | 206 |

# SEZIONE TERZA.

*Canto. — Modulazione a tuoni lontani. — Alterazioni. — Teoria delle chiavi. — Tempi. — Le rimanenti figure di note e di pause. — Chiaroscuro. — Preparazione per la scrittura musicale sotto il dettato.*


| SS | INTONAZIONE | DURATA | TEORIA | APPENDICE | pag. |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | . . . . . | Misura $\frac{6}{8}$ . . . . . | . . . . . | Gradazioni di forza . . . (349) | 251 |
| 2 | . . . . . | Studio pratico della misura $\frac{6}{8}$ . . . | . . . . . | Preparazione per la scritt. musicale (351) | 252 |
| 3 | . . . . . | . . . . . | Del modo di mettere in istudio i canti di questa Sezione . . . . . | Diesis preceduti e seguiti dalla nota diatonica più a loro vicina (356) | 253 |
| 4 | Canto sillabico senza elisioni ne' dittonghi . . . | . . . . . | . . . . . | . . . . . | 255 |
| 5 | . . . . . | Segue lo studio della misura $\frac{6}{8}$ . . . | . . . . . | Bemolli preceduti e seguiti dalla nota diatonica più a loro vicina . (359) | 257 |
| 6 | . . . . . | . . . . . | Teoria delle chiavi . . . . . | . . . . . | *ivi* |
| 7 | *Do* minore . . . . . | . . . . . | . . . . . | Diesis e bemolli preceduti e seguiti dalle loro rispettive note più vicine (359) | 263 |
| 8 | . . . . . | Segue lo studio della misura $\frac{6}{8}$ . . . | . . . . . | . . . . . | 264 |
| 9 | . . . . . | . . . . . | Segue teoria delle chiavi . . . . . | . . . . . | 265 |
| 10 | Canto sillabico senza elisioni, con dittonghi . . . | . . . . . | Dittonghi . . . . . | . . . . . | 272 |
| 11 | . . . . . | Segue lo studio della misura $\frac{6}{8}$ . . . | . . . . . | Scale cromatiche . . . . (360) | 274 |
| 12 | . . . . . | . . . . . | De' tempi . . . . . | . . . . . | 275 |
| 13 | Da *Do* maggiore a *Do* minore . . | Applicazione della misura $\frac{6}{8}$ . . . . | Legatura a note non unisone . . . . . | . . . . . | 284 |
| 14 | . . . . . | . . . . . | Continua la lezione sui tempi . . . . . | . . . . . | 286 |
| 15 | Canto sillabico con elisioni e dittonghi . | Misura $\mathbf{C}$. — Tonda . . . . . | Elisioni . . . . . | Diesis preceduti dalla nota superiore e seguiti da una nota qualunque (361) | 298 |
| 16 | Da *Fa* minore a *Do* maggiore . . | Misura $\frac{12}{8}$ . . . . . | . . . . . | . . . . . | 301 |
| 17 | . . . . . | Tricrome . . . . . | Le rimanenti figure di note e di pause . . . . . | . . . . . | 303 |
| 18 | Canto con vocalizzo . . . . . | Misura $\frac{3}{4}$ . . . . . | . . . . . | Diesis preceduti da una nota qualunque e seguiti dalla nota superiore (362) | 308 |
| 19 | Da *Mi* maggiore a *Do* maggiore . . | Misura $\frac{9}{8}$ — Notine . . . . . | Punti sopra e sotto le note . . . . . | . . . . . | 311 |
| 20 | . . . . . | Misura mista . . . . . | Valore accidentale delle figure delle note . . . | . . . . . | 315 |
| 21 | . . . . . | . . . . . | De'segni usati per indicare la misura . . | Diesis preceduti e seguiti da una nota qualunque . . . . (364) | 318 |
| 22 | Da *La* bemolle a *Do* . . . . | Misura $\frac{2}{4}$ . . . . . | . . . . . | . . . . . | 329 |
| 23 | Canto di espressione , . . . | Misura $\frac{6}{8}$ . . . . . | . . . . . | . . . . . | 330 |
| 24 | Da *Mi* bemolle a *Do* . . . | Misura $\mathbf{C}$ . . . . . | . . . . . | . . . . . | 332 |
| 25 | Canto brillante . . . . . | Misura $\frac{12}{8}$ . . . . . | . . . . . | . . . . . | 334 |
| 26 | Da *La* a *Do* . . . . . | Misura $\frac{3}{4}$ . . . . . | Sincopi . . . . . | . . . . . | 337 |
| *bis* | Canto di portamento . . . . | Misura $\frac{9}{8}$ . . . . . | Portamento . . . . . | . . . . . | 341 |
| 27 | Canto di leggerezza . . . . . | Misura $\frac{3}{8}$ . . . . . | . . . . . | . . . . . | 343 |
| 28 | Canto ingenuo . . . . . | Misura $\frac{4}{8}$ . . . . . | . . . . . | . . . . . | 345 |
| 29 | Canto gioioso . . . . . | Misura $\mathbf{C}$ . . . . . | . . . . . | . . . . . | 346 |

# COMPLEMENTO DEL METODO

## CANTOFERMO


| Art. | | Pag. |
|---|---|---|
| 1 | Origine e definizione del cantofermo | 365 |
| 2 | Diagramma del cantofermo | 367 |
| 3 | Scrittura del cantofermo | 369 |
| 4 | Metodi per l'apprendimento del cantofermo | 372 |
| 5 | Tonalità del cantofermo | 379 |
| 6 | Salmodia | 388 |
| 7 | Organizzazione e disciplina del coro | 396 |
| 8 | Della maniera di eseguire il cantofermo | 397 |

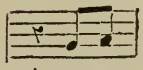
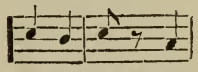
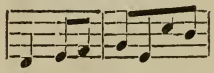

## POSCRITTA


| | Pag. |
|---|---|
| Intonazione | 403 |
| Durata | 408 |
| Teoria | 409 |
| Miscellanea | 410 |
| Uso del Metodo fuori di una scuola simultanea di canto | 411 |
| *Oggetti occorrenti per la scuola di canto — Loro descrizione ed uso* | 413 |

## PER IL TESTO.

| *Pag.* | *linea* | *Errata* | *Corrige* |
|---|---|---|---|
| 42 | 27 | *do-re?* o qual altra vi nominerò. | *do* o *re*, o qual altra vi nominerò? |
| 86 | 2 | nella pag. 1 | in fine della pag. 2 |
| 137 | 21 | Art. 2 | Art. 4 |
| 149 | 9 | Art. 3 | Art. 5 |
| 157 | 4 | Art. 4 | Art. 6 |
| 168 | 17 | Art. 5 | Art. 7 |
| 190 | *ultima* | Art. 7 | Art. 4 |
| 204 | 2 | Art. 7 | Art. 8 |
| 302 | 16 | Il soprano (o tenore) | Il contralto (o basso) |
| 365 | | § 1 | Art. 1. |

## PER LA MUSICA.

| *Pag.* | *Rigo* | *Misura* | *Corrige* |
|---|---|---|---|
| 95 | 2 | 6 |  |
| 118 | 4 | 1 e 2 |  |
| 187 | 4 | 2 e 3 |  |

320 Nel quadro delle misure togliete un segno di replica ai tempi $\frac{9}{16}$ e $\frac{9}{8}$, e aggiungetene uno ai tempi $\frac{12}{8}$ e $\frac{12}{4}$.

PROPRIETÀ LETTERARIA

BOSTON COLLEGE
3 9031 028 10393 5

133
2.